

Ο ΕΙΣ ΑΡΤΟΝ ΡΕΘΥΜΝΗΣ ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Εἰς τὸ δυτικὸν τμήμα τῆς ἐπαρχίας Ρεθύμνης, μεταξὺ τῆς μικρᾶς κώμης Ἁγίος Γεώργιος καὶ τοῦ κεντρικοῦ δρόμου, ὃ ὁποῖος φέρει ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον πρὸς τὰ Χανιά, ἐν μέσῳ ἐλαιόνων καὶ καλλιεργουμένων ἀγρῶν, σώζονται ὀλίγα λείψανα χωρίου παλαιοῦ. Εὐάριθμα ὑπολείμματα τοίχων, ἐρείπια προφανῶς οἰκιῶν, πέτρα ἐλαιομύλου καὶ τρεῖς ναῖσκοι συνιστοῦν ὅ,τι ἀπέμεινεν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἐδάφους ἐκ τοῦ ἔργου τῶν ἀνθρώπων, ὅσοι ποτε κατώκησαν ἐκεῖ. Ἡ περιοχὴ σήμερον ἀκούεται Ἀρτός¹. Τὸ τοπωνύμιον διακονίζει ὀνομασίαν συνοικισμοῦ, ὃ ὁποῖος ἦνθει ἄλλοτε κατὰ χώραν², ἀλλ' ἔπειτα κατεστράφη ὑπὸ τῶν Τούρκων, ὡς διηγεῖται ἡ παράδοσις³, ὅταν οὗτοι ὑπέτασσον

¹) Ὁ Ἀρτός. Ἄγνοῶ διατί ὁ Ε. Γ(ενεράλις) γράφει «τὸ» Ἀρτὸς εἰς τὸ ὀμώνυμον ἄρθρον τῆς Μ. Ε. Ε.

²) Δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία ὅτι ὑπῆρχεν ἐπὶ Ἐνετοκρατίας χωρίον Ἀρτὸς εἰς τὴν ἐπαρχίαν Ρεθύμνης. Τὸ χωρίον ἀναφέρεται τῷ 1583 εἰς τὴν *Descrizione di Candia* τοῦ P. Castrolilaca (foglio 175), ἧς φωτοτυπία ἀπόκειται παρὰ τῷ Ἱστορικῷ ἀρχεῖῳ Κρήτης βραδύτερον, τῷ 1630, ὡς εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μοὶ ἀνακοινώσῃ ὁ κ. Στ. Σπανάκης, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ, εἰς τὴν *Relazione di Francesco Basilicata* (Marciana Mss. Ital. cl. VII, No 1683/8576). Κατὰ τὸν Basilicata (f. 39v.) «*nel territorio della città di Retthimo... vi sono li sottoscritti casali sottoposti a essa città..... Arto*». Ἐπίσης συμβόλαιον τοῦ 1644 ἀναφέρει τὸν εὐλαβέστατον ἀφέντην παπᾶ - Μανόλην Καλογερέαν «ἀπὸ τὸ χωρίον Ἀρτῶ» (Ἄνδρ. Βουρδουμπάκη, Κρητικά ἔγγραφα ἐκ τῆς Ἐνετοκρατίας καὶ Τουρκοκρατίας, Χριστιαν. Κρήτη, ἔτος 2ον, 1915, σ. 359). Ἡ μνεῖα τοῦ Ἀρτοῦ εἰς τὸ συμβόλαιον εἶναι πολύτιμος, δεικνύουσα ὅτι τὸ χωρίον ὑφίστατο κατὰ τὸ 1644, δύο ἔτη πρὸ τῆς ἀλώσεως τοῦ Ρεθύμνου ὑπὸ τῶν Τούρκων. Ὅτι δὲ ὁ Ἀρτὸς ἔκειτο παρὰ τὰς ἀκμαζούσας καὶ τὴν ὥσάυτως γειτονικὴν κώμην Ζουρίδι.

³) Τὰς σχετικὰς παραδόσεις βλ. εἰς τὸ περιοδικὸν τῶν Χανίων Κρητικὸς Ἀστὴρ τοῦ ἔτους 1907, σσ. 198 - 199, 211 - 212, «Ἱστορικαὶ παραδόσεις περὶ τοῦ χωρίου Ἀρτὸς». Φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ καταγραφεὺς προσέθεσεν ἱκανὰ ἐκ τῆς ἰδικῆς του φαντασίας. Οὕτως ἀναφέρει τὸν Ἀρτὸν ὡς κωμόπολιν. Ἀλλ' οἱ κάτοικοί του τὸ 1583 ἦσαν κατὰ τὸν Καστροφύλακα (f. 175) μόνον 157, ἧτοι 28 ἄνδρες, 108 γυναῖκες καὶ 21 παιδιά. Ἀμφίβολον λοιπὸν εἶναι καὶ τὸ πε-

τὴν ὑπαιθρον τῆς Ρεθύμνης. Καὶ φαίνεται ὅτι ὁ θρύλος εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν δὲν ἀφίσταται τῆς ἀληθείας. Εἰς ἀπογραφὴν τῶν Ρεθυμνιακῶν χωρίων τοῦ ἔτους 1658, καταχωρισθεῖσαν εἰς τὸν διασωθέντα μοναδικὸν τουρκικὸν κώδικα τοῦ ἱεροδικείου Ρεθύμνης, οὐδεμία μνεία γίνεται τῆς κώμης Ἄρτος⁴, ἐνῶ καταγράφονται ὅλα σχεδὸν τὰ περίξ αὐτῆς χωρία.

Ἐκ τῶν εἰς Ἄρτον ναΐσκων ὁ πρὸς βορρᾶν εἶναι ὅλως ἠρειπωμένος. Πιθανώτατα ἦτο παλαιότερος τῶν ἄλλων, ὡς μαρτυροῦν τὰ ἐναπομείναντα ὀλίγα λείψανα ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν του. Τὸ μεσαῖον ναῦδριον, μεγαλύτερον ὅλων, διέσωζε μέχρι τοῦ 1945 ἐνδιαφέρουσαν πρόσοψιν, ἡ ὁποία βραδύτερον κατέρρευσε. Ὁ νοτιώτερος ναΐσκος, τιμώμενος ἐπ' ὀνόματι τοῦ ἁγίου Γεωργίου (Πίν. Α', εἰκ. 1), διατηρεῖται εἰς καλὴν σχετικῶς κατάστασιν καὶ ἦτο ἐσωτερικῶς κατάγραφος, «ἀγιόχτιστος» κατὰ τὴν φράσιν τῶν περιοίκων. Αἱ τοιχογραφίαι του θὰ παράσχουν κυρίως τὸ θέμα εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην.

Α. ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναῦδριον σώζει γραπτὴν κτιτορικὴν ἐπιγραφὴν ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου. Τὴν ἐδημοσίευσε κατὰ σχεδίασμα ὁ G. Gerola, Monumenti Veneti dell' isola di Creta, vol. 4, Venezia, 1932, σ. 474. Κατωτέρω παρέχω φωτογραφίαν τῆς ἐπιγραφῆς (Πίν. Α', εἰκ. 2) καὶ μεταγράφω αὐτήν, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἀνέγνωσα :

*Ἐχει γραφῆ ἐντὸς ἐπιμήκους πλαισίου. Αἱ διαστάσεις της εἶναι κατὰ μέσον ὄρον 0,317 × 0,840. Τὰ γράμματα, μελανὰ ἐπὶ λευκοῦ βάθους, ἔχουν μέσον ὕψος 0,045. Ἐκάστη σειρά περιορίζεται ἐντὸς διπλῶν γραμμῶν κιτρίνου χρώματος, ἀλλὰ δὲν περιλαμβάνει τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν γραμμάτων.

† Ἀνακενή[σθη καὶ] ἰσι[;]ορήθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος
 ν[α]ὸς τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλωμάροτος Γε
 [ωργ]ίου διὰ κόπου καὶ μόχθου καὶ ἐξόδου πολοῦ Νι
 κολάου τοῦ Κ [ἄ]μα συμβίον αὐτοῦ Καλῆς· καὶ τῆς θι
 ὄ γατροῦ αὐτοῦ Μ C ← Ἐ(ου)ς. 5. 7. 1. μὴν σε
 πτεύρι
 ο[[ς]]στές. Β.

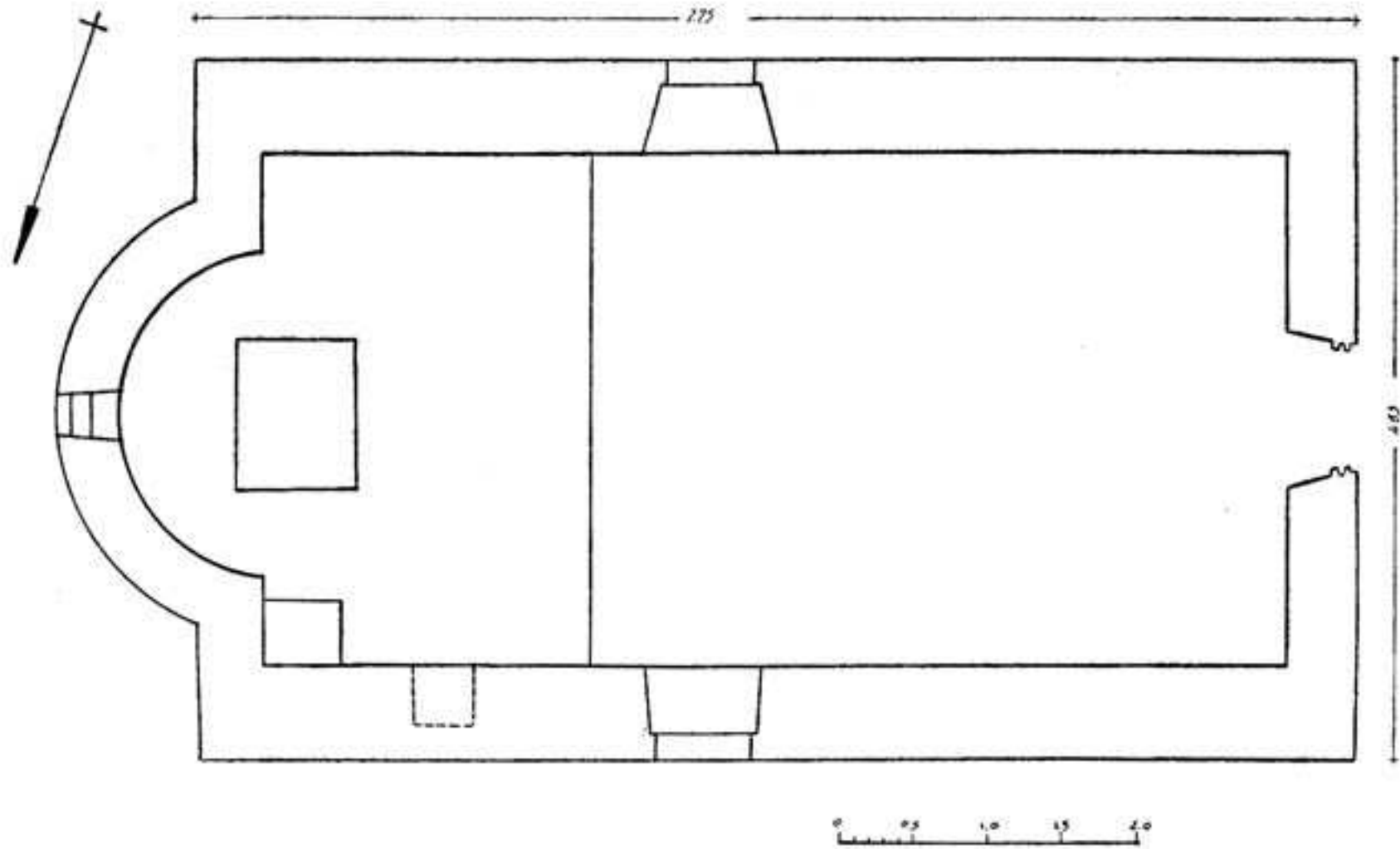
ριαδόμενον ἀκόμη καὶ σήμερον εἰς τὰς περίξ τοῦ Ἄρτου κοινότητος ὅτι 70 ἄνδρες αὐτοῦ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀλώσεώς του ἔφερον τὸ ὄνομα Μιχαήλ.

⁴) Τὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὸν διευθυντὴν τοῦ Τουρκικοῦ Ἀρχείου Κρήτης κ. Νικ. Σταυρινίδην, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ. Κατὰ τὸν ἴδιον εἰς τὴν περιφέρειαν Ρεθύμνης, ὅπως ἐξάγεται ἐκ τοῦ μνημονευθέντος ἀνωτέρω τουρκικοῦ κώδικος, ἐσημειώθη κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας σοβα-

1 ἀνιστορήθῃ Gerola· μᾶλλον ἱστορήθῃ διὰ τὸ περιορισμένον τοῦ χώρου⁵.
4 Ὁ Gerola δὲν διέκρινε τὴν λέξιν [ἄ]μα. 5 Πρὸ τῆς λέξεως ἔτους ὁ αὐτὸς ἀνέγνωσε καὶ συνεπλήρωσεν [Ἄμ]ήν. Τὸ κενὸν δὲν ἀρκεῖ. Πρὸ τῆς ἐπισεσυρμένης ἀπολήξεως⁶ διακρίνω τὸ γράμμα οἶγμα, τελικὸν τοῦ ὀνόματος τῆς θυγατρὸς.

Ὁ ναὸς λοιπὸν ἐκτίσθη καὶ ἐξωγραφήθη κατὰ τὸ ἔτος 6910 ἀπὸ κτίσεως κόσμου, ἰσοδυναμοῦν πρὸς τὸ 1401 μ. Χ.

Τὸ ἐπώνυμον τοῦ κτίτορος ἔχει ἀποσβεσθῆ. Ὅταν εἶδε τὴν ἐπι-



Σχεδ. 1. — Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης. Κάτωψις.

γραφὴν ὁ Gerola, διεκρίνετο καλύτερον ὡς πρῶτον γράμμα τοῦ ἐπώνυμου τὸ Κ⁷. Ἐνδεχομένως ὁ κτίτωρ ἐλέγετο Νικόλαος Καλογερέας.

ῥά δραῖσις χαϊνήδων, ὑποκινουμένων ἀπὸ τοὺς Ἐνετοὺς τῆς Σούδας. Δὲν ἀποκλείεται λοιπὸν ὁ Ἄρτος νὰ ὑπέθαλπε τοιαύτην κίνησιν καὶ δι' αὐτὸ κατεστράφη ὑπὸ τῶν Τούρκων. Μὲ τὴν ἀποψιν τοῦ κ. Σταυρινίδη συμφωνεῖ ἡ παράδοσις καθ' ἣν ὁ Χουσεῖν πασᾶς ἐν ἔτος περίπου μετὰ τὴν ἐκπόρθησιν τοῦ Ρεθύμνου ἐπανῆλθεν εἰς Ἄρτον, ἐξεπολιόρκησε καὶ κατέστρεψε τὸ χωρίον. Οὔτε δ' ἐπετράπη ὑπὸ τῆς Ὀθωμανικῆς ἐξουσίας εἰς μεταγενεστέρως γενεὰς ἢ ἀνίδρυσις οἰκίας ἐν τῷ χωρίῳ καὶ ἡ ἐγκατάστασις οἰουδήποτε συνοικισμοῦ (βλ. Κρητ. Ἀστέρα, σ. 212).

⁵) Αἱ φράσεις «Ἀνακαινίσθη καὶ ἱστορήθη» ἀπαντοῦν καὶ εἰς ἄλλας Χριστιανικὰς ἐπιγραφὰς τῆς Κρήτης. Βλ. π. χ. τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (1401) τῆς Ἀπάνω Βιάνου (Gerola, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 575), τῆς Ἁγίας Εἰρήνης (1362) Ἰκουρνᾶ (αὐτόθι σ. 431), τῆς Θετόκου (1359 - 1360) εἰς Περαχῶρι τῶν Παληῶν Ρουμάτων Κισάμου (αὐτόθι σ. 415).

⁶) Βλ. ἐπισεσυρμένην ἀπόληξιν ὀνόματος εὕρισκομένου εἰς τὸ τέλος ἄλλης Κρητικῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἔτους 1488 παρὰ Gerola, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 471. Εἰς τὸ σχεδιάσμα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἄρτου ὁ Gerola δὲν σημειοῖ τὴν ἀπόληξιν ὡς ὄντως ἔχει.

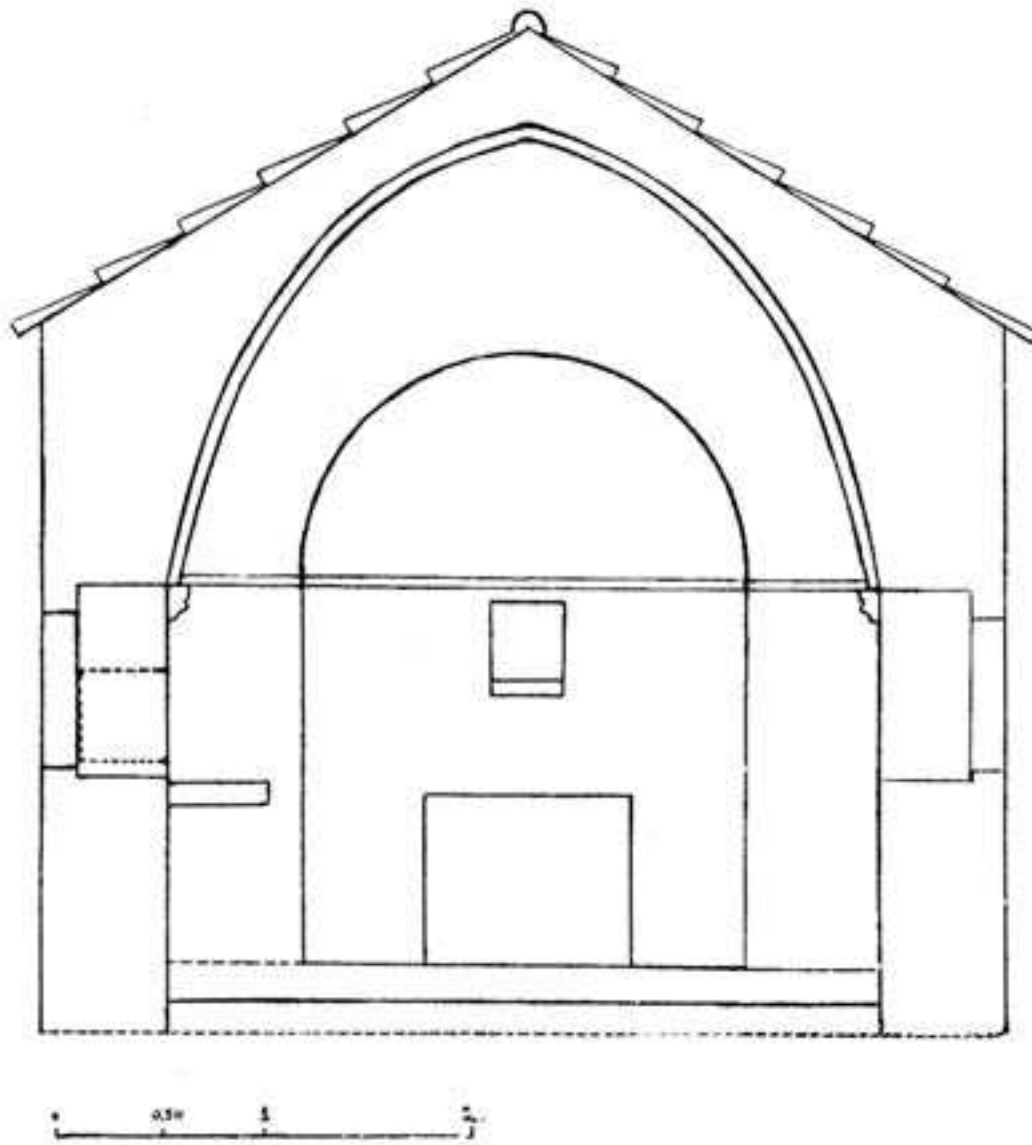
⁷) Βλ. τὸ ὑπὸ τοῦ Gerola, ἐνθ' ἄνωτέρω, παρατιθέμενον σχεδιάσμα τῆς ἐπιγραφῆς.

Τὸ ἐπίθετον Καλογερέας ἠκούετο⁸ εἰς τὸν Ἄρτον τὸ 1644. Παλαιότερον, τὸ 1580, ἔζη πιθανώτατα αὐτόθι ὁ Μιχάλης Καλογερέας. Τὸ ὄνομά του ἀναγινώσκωμεν εἰς ἐνθύμησιν, γεγραμμένην διὰ μελανοῦ χρώματος ἐντὸς τοῦ ἀπασχολοῦντος ἡμᾶς ναΐσκου, ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου εἰς τὴν πρώτην ἀπὸ δυσμῶν ἐνισχυτικὴν ζώνην τῆς ὀροφῆς, ὑπεράνω τοῦ κιλλίβαντες, τοῦ ὑποστηρίζοντος τὴν ζώνην⁹ (Πίν. Α', εἰκ. 3). Τὴν ἐνθύμησιν μεταγράφω ὡς ἀκολουθῶς:

† αφπ | (Ἐν) μηνῆ
 Οκτόβρη ης τας ΚΗ
 εκημήθυ ο δουλός του
 Θ(ε)οῦ Μηχάλης καλογερεα(ς)¹⁰.

Β. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΪΣΚΟΥ

Ὁ Ἅγιος Γεώργιος, ᾠκοδομημένος μὲ ἀργούς λίθους, δὲν παρουσιάζει ἐνδιαφέρον ὑπὸ ἀρχιτεκτονικὴν ἔποψιν. Ἔχει μορφὴν αἰθούσης



Σχεδ. 2.—Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης.
 Τομὴ κατὰ πλάτος.

στεγαζομένης ὑπὸ καμάρας, ἧς ἡ τομὴ (Σχεδ. 2) διαγράφει τεθλασμένον τόξον. Τὴν θολωτὴν ὀροφήν ὑποστηρίζουν δύο ἐνισχυτικαὶ ζῶναι, προεξέχουσαι αὐτῆς κατὰ 0,07 καὶ βαίνουσαι ἐπὶ κιλλιβάντων. Τὴν πρόσοψιν τοῦ ναοῦ κοσμοῦν ὑψηλὰ πέντε σκύφοι, τοποθετημένοι εἰς σχῆμα σταυροῦ. Μεγαλύτερος ὄλων εἶναι ὁ μεσαῖος. Λίθος τῆς ΝΔ γωνίας φέρει ἐπὶ τῆς δυτικῆς του πλευρᾶς γεγλυμμένον ρόδακα καὶ ἄλλος εἰς τὴν ΒΔ γωνίαν ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου τὸ χάραγμα αφψ(;)ε.

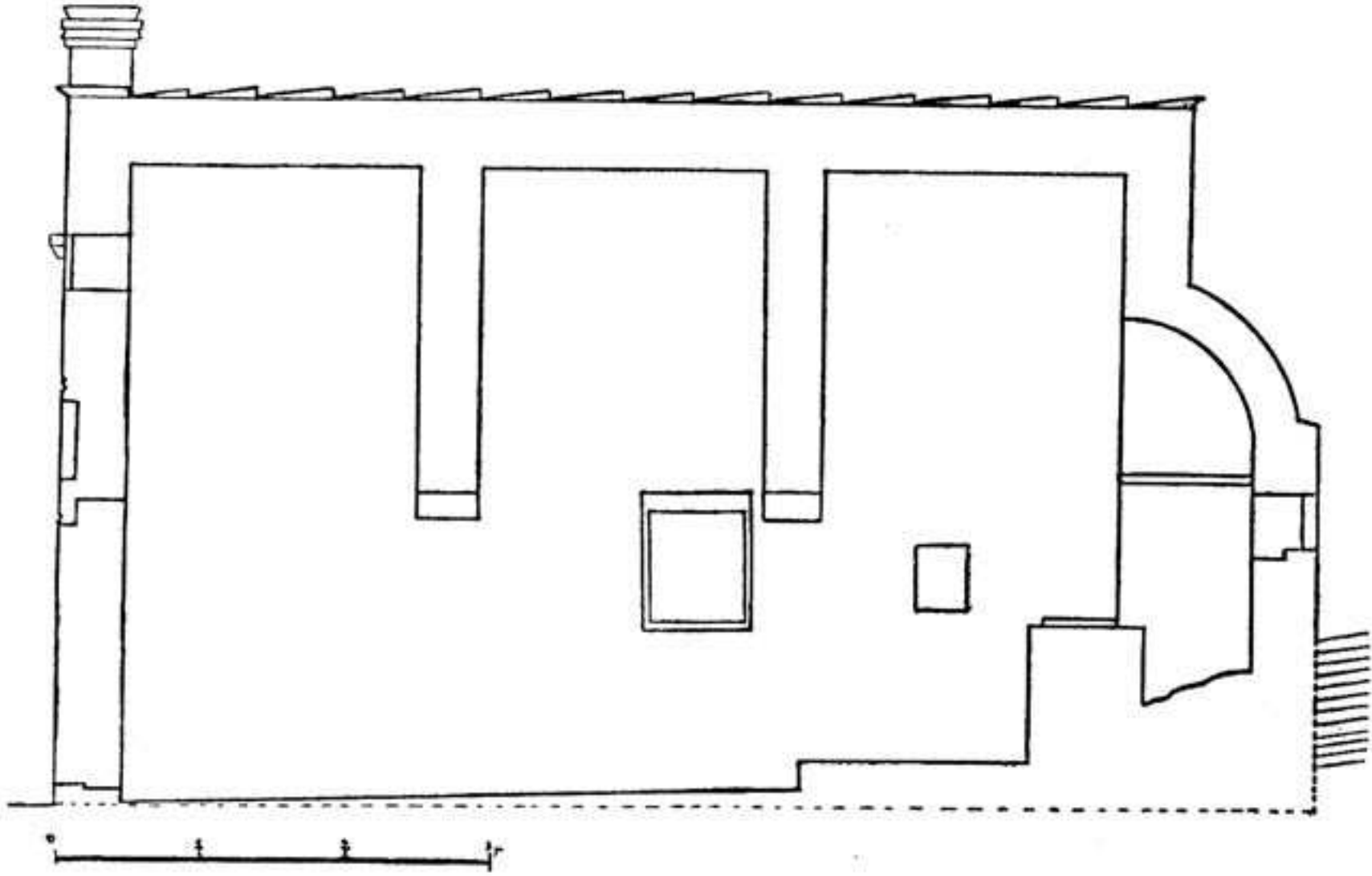
Ἡ θύρα ἀνοίγεται εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον καὶ ὁμοιάζει, ἰδίᾳ κατὰ τὰς γλυφὰς τοῦ θυρώματος (Πίν. Α', εἰκ. 1), πρὸς τὴν θύραν τοῦ εἰς

⁸) Ὅρα ἀνωτέρω, ὑποσημ. 2.

⁹) Ἡ ἐνθύμησις ἔχει γραφῆ ἐπὶ τοῦ γυμνοῦ λίθου. Ὡστε τὸ 1580 εἶχεν ἤδη καταπέσει ἐκεῖ τὸ κονίσιμα.

¹⁰) Καὶ ἄλλοι Κρηῖτες φέροντες τὸ ἴδιον ἐπώνυμον εἶναι γνωστοί, ἐκ τῶν

Χατζηλαδοχώρι Μαλεβυζίου ναοῦ τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου, τῆς ὁποίας ὁ Gerola δημοσιεύει φωτογραφίαν, ἐνθ' ἄνωτ., τόμ. 4ος, σ. 257. Ἐνθεν τοῦ ὑπερθύρου ὑπάρχει τυφλὸν ἀνακουφιστικὸν τόξον. Ἡ προσθία πλευρὰ τοῦ ἀνωφλίου ἐκοσμεῖτο κατὰ τὸ μέσον αὐτοῦ ὑπὸ ἀναγλύπτου σταυροῦ μετὰ βάσεως. Ὑπὲρ τὸ ἀνακουφιστικὸν τόξον ὑπάρχει φωτιστικὴ θυρὶς φρασσομένη ὑπὸ πλακὸς διατροῆτου. Ἡ πλάξ εἰ-



Σχεδ. 3. -- Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης. Τομὴ κατὰ μῆκος.

χεν οὕτω λαξευθῆ, ὥστε νὰ διαγράφεται σταυρὸς ἐντὸς κύκλου. Αἱ κεραῖαι τοῦ σταυροῦ ἐθραύσθησαν καὶ κατέπεσον, σώζονται ὅμως ἀκόμη τὰ ἅκρα των παρὰ τὸν κύκλον.

ὁποίων μάλιστα μερικοὶ ἔζων εἰς ἐποχὴν προγενεστέραν τοῦ ναοῦ. Δὲν ἀναφέρεται ὅμως πόθεν οὗτοι κατήγοντο. Τὸ 1299 εἰς ἐκτέλεσιν ὠρισμένων διατάξεων τῆς συνθήκης τοῦ Ἀλεξίου Καλλιέργη ἀπηλλάγησαν τῆς δουλοπαροικίας οἱ Γεώργιος, Ἰωάννης καὶ Βασίλειος Καλογερέας. Βλ. Κ. Δ. Μέρτζιου, Ἡ συνθήκη Ἑνετῶν - Καλλιέργη καὶ οἱ συνοδεύοντες αὐτὴν κατάλογοι, Κρητ. Χρονικά, Γ', 1949, σσ. 275, 276. Εἰς τοὺς ἰδίους καταλόγους ἀναφέρονται καὶ οἱ Νικόλαος, Κώστας καὶ Θεοχάρης Καλογερέας (σ. 283).

Οἰκογένεια Καλογερέα μνημονεύεται καὶ βραδύτερον εἰς τὸν «κατάλογον τῶν Κρητικῶν οἰκῶν Κερκύρας», τὸν δημοσιευθέντα ὑπὸ τοῦ Σπυρ. Λάμπρου (Ν. Ε., 10ος, 1913, σσ. 449 - 456). Κατὰ τὸν κατάλογον ἡ οἰκογένεια δὲν ἀνήκεν εἰς τοὺς nobili Cretensi di Rettimo, ἀλλ' εἰς τοὺς cittadini originari di Rettimo. Διὰ τὸν κατάλογον αὐτὸν βλ. τὴν μελέτην τοῦ Μ. Μανούσακα, Ἡ παρὰ Τρίναν ἀπογραφὴ τῆς Κρήτης (1644) καὶ ὁ δῆθεν κατάλογος τῶν Κρητικῶν οἰκῶν Κερκύρας, Κρητ. Χρον. Γ', 1949, σ. 35 κέξ. Παρὰ Τρίναν μνημονεύεται τὸ ὄνομα τῆς οἰκογενείας ὑπὸ τὸν τύπον Calogierà.

Εἰς τὴν πρόσοψιν παρὰ τὴν Β.Δ. γωνίαν ἡ δίρρυτος στέγη διακόπτεται διὰ τὴν ὑψωθῆναι τὸ μονόλοβον κωδωνοστάσιον.

Παράθυρα ὁ ναῖσκος ἔχει δύο, ἀπλᾶ, ὀρθογώνια, ἐν εἰς ἐκάστην τῶν μακρῶν πλευρῶν του. Τὸ ἀνοιγόμενον ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου προφανῶς ἐπεσκευάσθη εἰς χρόνους μεταγενεστέρους.

Ὡς δάπεδον τῆς ἐκκλησίας χρησιμεύει ἐν πολλοῖς ὁ φυσικὸς βράχος¹¹.

Ἡ ἁγία Τράπεζα εἶναι κτιστή, συνεχομένη μετὰ τοῦ βράχου, ὁποῖος ἔμεινεν ἀλάξευτος ὀπισθεν αὐτῆς εἰς τὸ μεταξὺ τῆς Τραπέζης καὶ τῆς ἀψίδος διάστημα. Ὡς Πρόθεσις τέλος χρησιμεύει παχεῖα πλάξ ἐσφηνωμένη εἰς τὴν Β.Α. γωνίαν τοῦ ναοῦ.

Γ. ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Δὲν σώζονται ὅλαι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Αἱ ἐναπομένουσαι¹² ὅμως ἐπιτρέπουν νὰ συγκροτήσωμεν τὴν διάταξιν τῆς εἰκονογραφῆσεως.

Εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἀψίδος ἐξωγραφεῖτο ἡ Θεοτόκος¹³. Οἱ ἄλλοι τοῖχοι τοῦ ναοῦ κοσμοῦνται ὑπὸ παρασιτάσεων, αἵτινες ἀνήκουν εἰς τὸν εὐχαριστιακόν, ἁγιολογικόν καὶ εὐαγγελικόν κύκλον, εἶναι διατεταγμέναι κατὰ ζώνας καὶ χωρίζονται ἀπ' ἀλλήλων μὲ κεραμοχρούς ταινίας, αἱ ὁποῖαι διαγράφουν μᾶλλον κανονικὰ τετράπλευρα. Εἰς τὴν κάτω ζώνην¹⁴ εἰκονίζονται ὀλόσωμοι ἅγιοι καὶ εἰς τὴν δευτέραν συνθέσεις μικροτέρων διαστάσεων, ἐμπνεόμεναι ἀπὸ τὸ συναξάριον τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἢ ἀποτελοῦσαι ἐπὶ μέρους σκηνὰς τῆς μεγάλης τοιχογραφίας τῆς Μελλούσης Κρίσεως. Εἰς τὰς ἀνωτέρας ζώνας, ἐπὶ τῆς το-

¹¹) Καὶ ὡς δάπεδον ναϊσκῶν τοῦ Μυστρᾶ χρησιμεύει ἐνιαχοῦ ὁ φυσικὸς βράχος.

¹²) Ὁ G. Gerola, εἰς τὸν *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Venezia, 1935*, σ. 168 καταγράφει τὰς ἐξῆς τοιχογραφίας τοῦ ἁγίου Γεωργίου: Τιμωρία ἐν τῷ Ἄδῃ, διάφοροι ἅγιοι, προετοιμασία τοῦ Σταυροῦ, Σταύρωσις, φίλημα τοῦ Ἰούδα, Τσφή τοῦ Χριστοῦ, Βάπτισις, Βαΐφόρος, Γέννησις, Εἰσόδια (;) (*Presentazione*), Ἀνάστασις, Ἀνάληψις, Εὐαγγελισμός, προτομή τῆς Θεοτόκου, ἅγιοι ἱεράρχαι. Τέλος ὡς *Banchetto mistico* ἀναγράφει προφανῶς τὴν Φιλοξενίαν.

¹³) Ἐξ αὐτῆς σώζεται μόνον τὸ περὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς τμήμα τοῦ προσώπου, οὗτινος αἱ διαστάσεις δεικνύουν ὅτι ἡ Θεομήτωρ, φέρουσα μαφόριον ἰόχρουν, εἰκονίζετο κατὰ μέτωπον ἐν προτομῇ. Ἐπὶ τοῦ βαθυκυάνου βάθους διακρίνεται ἡ συντομογραφία Μ(ήτηρ) καὶ ἀριστερὰ φαίνονται ἰχνη ἀγγέλου, πιθανώτατα ὀλοσώμου, ἐλαφρῶς πρὸς τὴν Παρθένον στρεφομένου καὶ σεβίζοντος.

¹⁴) Ἐνιαχοῦ παρὰ τὸ δάπεδον ὁ γραπτὸς διάκοσμος τῶν τοίχων ἀπεμιμῆτο ὀρθομαρμάρωσιν. Ἐσώθησαν ἐλάχιστα λείψανα. Βλ. κατωτέρω.

ξωτῆς στέγης, ἱστορεῖται τὸ Δωδεκάορτον¹⁵ καὶ καθόλου ἐκτυλίσσονται σκηναὶ ὑπαγόμεναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἰς τὸν εὐαγγελικὸν κύκλον. Ἐκ τῶν ἐπεισοδίων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ ἐξαίρονται κατ' ἔθος τῆς Ἀνατολῆς¹⁶ τὰ Πάθη, ἀναπτυσσόμενα εἰς τέσσαρας παραστάσεις (Προδοσία, Ἐλκόμενος, Σταύρωσις, Ἐπιτάφιος Θρῆνος), οἷτινες κατέχουν θέσιν ἐμφανῆ εἰς τὸν ναόν. Ἐξ αὐτῶν αἱ τρεῖς δὲν περιλαμβάνονται εἰς τὸ Δωδεκάορτον. Ἐπὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἠπλοῦτο ἡ σύνθεσις τῆς Μελλούσης Κρίσεως, ἐπεκτεινομένη καὶ εἰς τὰ παρ' αὐτὸν τμήματα τῶν μακρῶν πλευρῶν τῆς ἐκκλησίας. Γὰρ παρατιθέμενα διαγράμματα (Σχεδ. 4 καὶ σχεδ. 5) καθορίζουν τὴν θέσιν ἐκείστης τοιχογραφίας.

I. ΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

1. Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

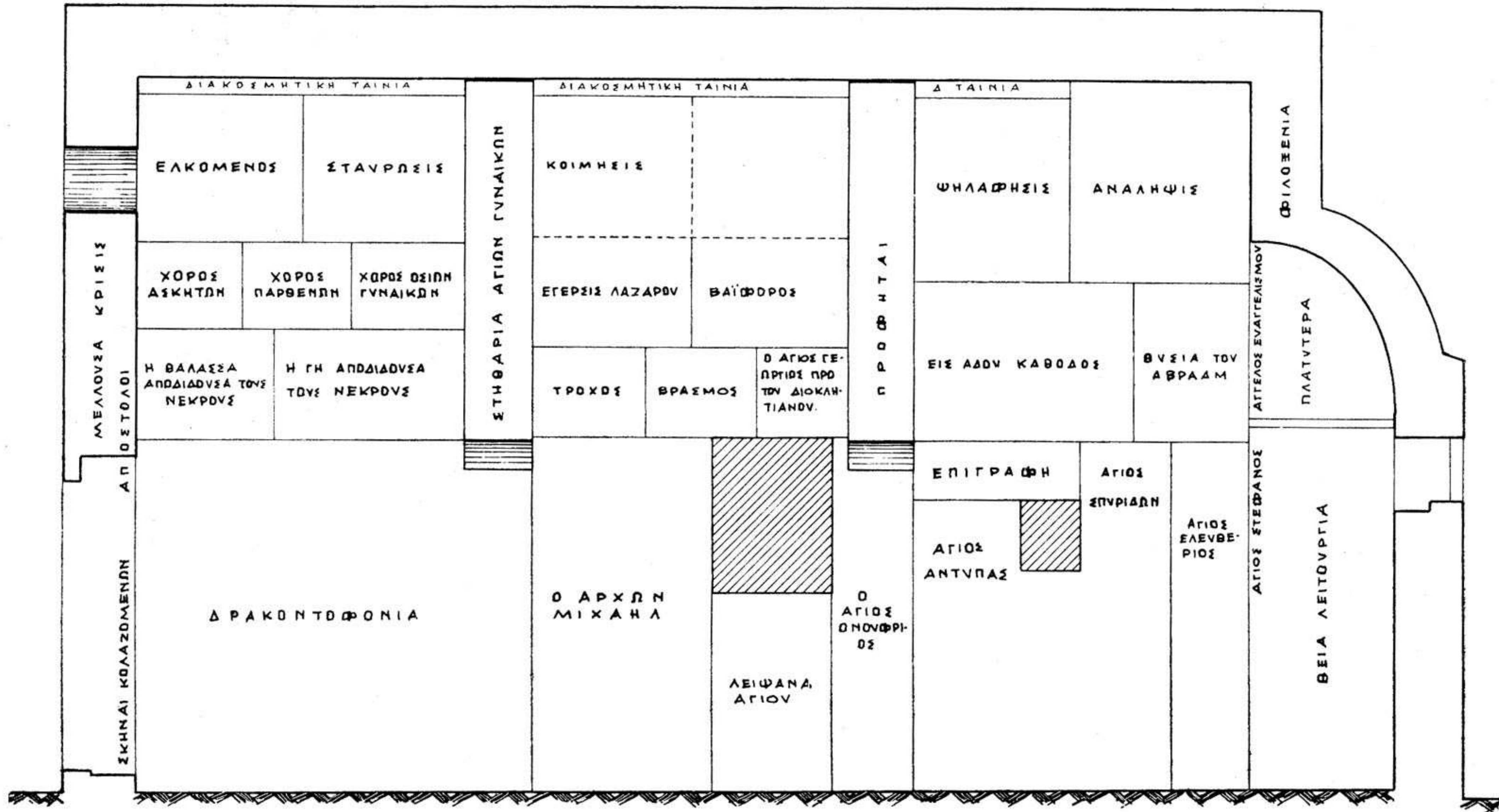
Ὑπὸ τὸ λίθινον διάζωμα τὸ διαχωρίζον τὸ τεταρτοσφαιρίον ἀπὸ τῆς λοιπῆς ἀψίδος, εἰς τὸ μέσον τῆς κόγχης, ἀνοίγεται ρωμαιοκωνσταντινικὴ θύρα, ἔχουσα ἐσωτερικῶς διαστάσεις 0,435 × 0,370, φρασσομένη ἐξωτερικῶς ὑπὸ πλακός, ἐφ' ἧς σχηματίζουσι σταυρὸν τέσσαρες γωνιόσχημοι διατρήσεις. Κάτωθι τῆς θύρας ζωγραφεῖται ἡ ἅγια Τράπεζα (Πίν. Β', εἰκ. 1). Ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ μακροῦ πτυχωτοῦ καλύμματος εἶναι ἠπλωμένον κίτρινον βραχὺ ἐπικάλυμμα. Ἐπὶ τῆς Τραπεζῆς εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Δίσκος μὲ τὸν ἀστερίσκον ἀκάλυπτος καὶ πρὸ αὐτοῦ ἀντικείμενον τετράγωνον, ἴσως παριστῶν ἄερα. Δεξιᾷ ζωγραφεῖται τὸ ἅγιον Ποτήριον, ἐξ οὗ προβάλλει ἡ λεπτοτάτη λευκὴ χεὶρὶς λαβίδος, καὶ ἐπ' αὐτοῦ συνεπτυγμένον βραχὺ ποτηροκάλυμμα χρώματος βαθέος ἰώδους. Ἀριστερᾷ τοῦ Δίσκου εἰς θέσιν λοξὴν ἢ λόγχη καὶ δεξιᾷ τοῦ

¹⁵) Ἐκ τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου δὲν σώζονται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος καὶ ἡ Μεταμόρφωσις. Ὑπολειπόμενα ἴχνη ἐπιτρέπουσι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος ὑπῆρχεν εἰς θέσιν τῆς ὁποίας ὁ γραπτὸς διάκοσμος κατεστράφη.

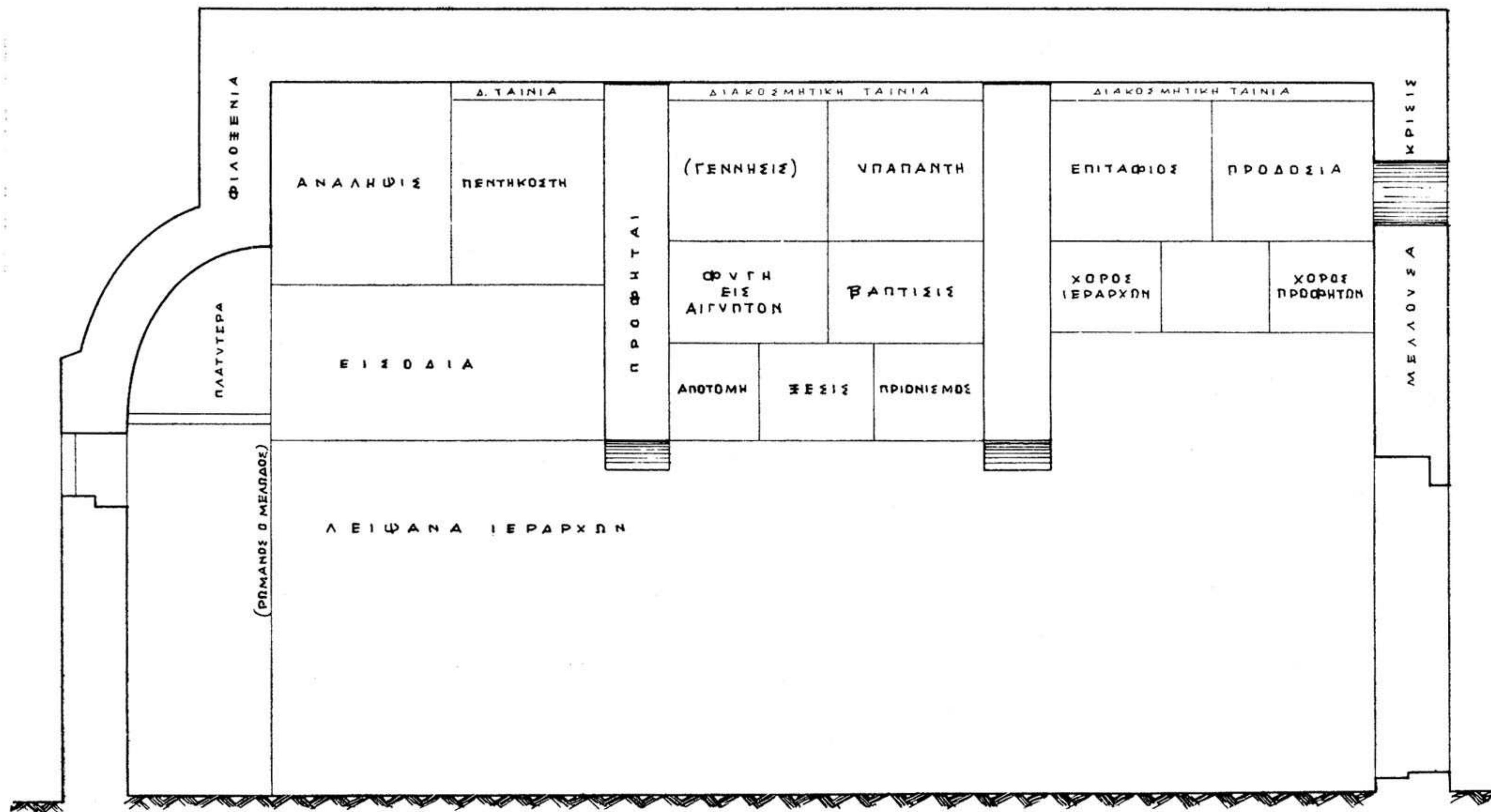
¹⁶) Κατὰ τὸν G. Millet (Recherches sur l' iconographie de l' Évangile, Paris 1916 σ. 43-44) «les Slaves... à l' exemple des Orientaux, aiment à raconter l' infini détail des souffrances humaines du Sauveur».

Καὶ εἰς τὴν βασιλικὴν τῶν Σερβίων (12ου αἰ.) εἰκονίζονται πολλαὶ σκηναὶ ἀπὸ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ κατ' ἐπίδρασιν τῆς χριστιανικῆς Ἀνατολῆς καὶ δὴ τῆς Καππαδοκίας (Α. Ξυγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθῆναι, 1957 σ. 66 κέξ.).

Καὶ εἰς ἄλλον ναὸν τῆς Κρήτης, Παναγίαν τὴν Γκουβερνιώτισσαν, ζωγραφεῖται λεπτομερειακῶς ἡ ἱστορία τοῦ Πάθους (M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, Πεπραγμένα τοῦ Θ' διεθνoῦς βυζαντινολ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, Τόμ. Α', Ἀθῆναι 1954, σ. 141).



Σχεδ. 4. — *Άγιος Γεώργιος Άρτου Ρεθύμνης. Διάγραμμα σωζομένων τοιχογραφιών (βόρειος τοίχος).



Ὁ εἰς Ἄρτων Ρεθύμνης ναῖκος τοῦ ἁγίου Γεωργίου

Σχεδ 5 — Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης. Διάγραμμα σωζομένων τοιχογραφιῶν (νότιος τοῖχος).

Ποτηρίου ἀντιστοίχως πρὸς τὴν λόγχην ὁ σπογγοφόρος κάλαμος. Λόγχη, δίσκος, ποτήριον ἔχουν θαμβὸν τεφροκύανον χρῶμα.

Ἐκατέρωθεν τῆς ἀγίας Τραπέζης ἀνὰ δύο Ἱεράρχαι εἰς στάσιν 3/4 ἐκτυλίσσουν εἰλητά. Αἱ κεφαλαί των ἔχουν καταστραφῆ. Ὅλοι φέρουν λευκὰ στιχάρια καὶ καφέρευθρα, πλουσίως κεκοσμημένα, διάλιθα περιτραχήλια, ἐπιγονάτια καὶ ἐπιμανίκια. Τὰ λευκωπὰ πολυσταύρια φαιλόνια των¹⁷ ἔχουν σκιὰς χρώματος καφέ. Οἱ σταυροὶ των εἶναι μελανοὶ ὡς καὶ τῶν λευκῶν ὁμοφορίων. Τὰ δάκτυλα τῆς χειρὸς ἑνὸς Ἱεράρχου εἶναι πολὺ μακρά. Εἰς τὸ εἰλητὸν ἄλλου ἀναγινώσκομεν «κράτος ἀνείκαστον καὶ ἡ δόξα», λέξεις αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς τὴν εὐχὴν τοῦ Ἀ' Ἀντιφώνου τῆς Θ. Λειτουργίας¹⁸.

Εἶναι ἀξιοπρόσεκτον ὅτι ἡ παράστασις δὲν ἀπεικονίζει τὸν Μελισμόν, καθ' ὃν ὁ Ἰησοῦς ζωγραφεῖται κατὰ κανόνα ὑπὸ μορφὴν Παιδίου ἔξηπλωμένος ἐπὶ τοῦ δισκαρίου, θέμα τυπικὸν διὰ τὰς Βαλκανικὰς χώρας ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος¹⁹. Ἐπομένως εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀρτοῦ ἀκολουθεῖ παλαιότερα πρότυπα. Καὶ πράγματι εἰς παράστασιν τῆς Θ. Λειτουργίας, ἀναγομένην εἰς τὸν 11ον ἢ 12ον αἰῶνα καὶ ἀνήκουσαν εἰς τὸ παλαιότερον στρώμα τῶν Βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν, αἵτινες ἐκόσμουσαν τὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τῆς Βοϊάνα, δὲν ζωγραφεῖται ὁ Μελισμός. «Ἡ ἀπουσία», παρατηρεῖ ὁ Α. Grabar, ἐκ τῆς παραστάσεως τῆς Βοϊάνα «τοῦ παιδίου Ἰησοῦ δὲν μεταβάλλει τὴν σημασίαν τῆς σκηνῆς· ὁ καλλιτέχνης ἀναπαριστῶν τὴν ἀγίαν Τραπέζαν ἐφωδιασμένην μὲ τὸ ποτήριον διὰ τὸν οἶνον καὶ τὸ δισκάριον διὰ

¹⁷) Κατὰ τὸν Συμεὼν τὸν Θεσσαλονίκης (P. G. 155, στήλαι 869, 872, Ἐρωτ. ΙΘ', «Διατὶ πολυσταύριον ἢ σάκκον οὐ φοροῦσιν ἐπίσκοποι; Καὶ εἰ ἐνδύσονται, τί βλαβερὸν») «πολυσταύριον δὲ οὐ φοροῦσιν ἐπίσκοποι, ὅτι τῆς τελειότερας τοῦτο τάξεως.... Καὶ πρῶτοι μὲν οἱ πατριάρχαι καὶ οἱ τῶν ἀρχιεπισκόπων ἐξαίρειτοι.... Μέσοι δὲ μητροπολίται πάντες, οἱ τὰ πολυσταύρια ἐνδιδύσκονται, τοῦτον μαρτυροῦντες ἐσταυρωμένον τοῖς φαινόλοις, καὶ οὐ μετὰ σάκκου. Τελευταῖοι δὲ οἱ ἐπίσκοποι, διὰ τοῦ ὁμοφορίου, καὶ μόνον τὸ πάθος Χριστοῦ τὸ διὰ σιαυροῦ φανεροῦντες».

¹⁸) Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθήναι, 1935, σ. 27.

¹⁹) Βλ. Α. Ὁρλάνδον, Α.Β.Μ.Ε. Δ', 1938, σ. 75 καὶ G. Millet, La vision de Pierre d'Alexandrie, Mélanges Ch. Diehl, II, Paris 1930, σ. 106. Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ, ἐμφανιζόμενον ἤδη τὸν 13ον αἰ. εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τοῦ Μελενίκου (Ant. Stránsky, Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnic, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II, Roma 1940, σ. 424 καὶ εἰκ. CXXXVIII) εἶναι κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρην (Αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σ. 98) λίαν ἀγαπητὸν ἐν Κρήτῃ.

τὸν ἄρτον, προσεπάθησε νὰ ἐκφράσῃ ὑπὸ τύπον ἀφηρημένον—περισσότερον βυζαντινὸν—τὸ μυστήριον τῆς Θ. Κοινωνίας»²⁰.

Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βοΐαπα ἔχομεν ἑκατέρωθεν τῆς ἁγίας Τραπεζῆς ἀνὰ δύο ἱεράρχας. Καὶ τούτων αἱ κεφαλαὶ καὶ τὰ ὀνόματα ἔχουν καταστραφῆ. Τοὺς δύο, τοὺς ἱσταμένους ἐγγύτερον τοῦ βωμοῦ, ὁ Grabar ταυτίζει μετὰ βεβαιότητος πρὸς τὸν Μ. Βασίλειον καὶ τὸν Χρυσόστομον. Ὁπισθεν τοῦ ἐνὸς ἐξ αὐτῶν διαβλέπει Γρηγόριον τὸν Θεολόγον, ἐνῶ ὡς τέταρτον ὑπελαμβάνει τὸν ἅγιον Γερμανὸν ἢ τὸν ἅγιον Νικόλαον ἢ τὸν Μ. Ἀθανάσιον²¹. Οἱ τρεῖς πρῶτοι χωρὶς ἀμφιβολίαν ἐξωγραφοῦντο καὶ εἰς τὸν Ἄρτον. Ὁ τέταρτος θὰ ἦτο μᾶλλον ὁ Μ. Ἀθανάσιος ἢ ὁ ἅγιος Νικόλαος²².

Ἡ παράστασις τῆς Βοΐαπα εἶναι λιτή· ἐλλείπουν ἐξ αὐτῆς ὁ ἄηρ, ἡ λόγχη, ὁ κάλαμος²³. Ἡ προσθήκη τῶν στοιχείων τούτων ἀρχομένου τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου ἐξαίρει, νομίζω, τὴν συμβολικὴν σημασίαν τοῦ δίσκου καὶ τοῦ ποτηρίου, ἅτινα εἰκονίζουσι τὸ Λυτρωτικὸν Πάθος, τὴν θυσίαν τοῦ Κυρίου²⁴. Εἶναι δὲ γνωστὸν ὅτι ἡ ἁγία Τράπεζα καθόλου συμβολίζει τὸν τάφον καὶ τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Ἰησοῦ²⁵.

2. Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

Εἰς τὸ τύμπανον τοῦ Ἀνατολ. τοίχου, ὑπεράνω τῆς ἀψίδος, ἀπλουῦται πολυπρόσωπος πίναξ (Πίν. Β', εἰκ. 2) παριστῶν τὸ γεῦμα τὸ παρατεθὲν ὑπὸ τοῦ Ἀβραάμ εἰς τοὺς τρεῖς ἀγγέλους (Γενέσεως ΙΗ' 1-16). Τὸ ἔδαφος εἰς τὴν εἰκόνα ἔχει κάτω βαθυπράσινον χρῶμα. Ὑπέρχεται τούτου βυσσινόχρους, ἐρυθρωπὴ ταινία, παριστῶσα πιθανώτατα τοῖχον. Τὰς μακρὰς πλευράς του ὁρίζουν καφέχρωμοι καὶ προσινόλευκοι γραμμαί. Εἰς τὸ δεξιὸν του ἄκρον γραμμαὶ τῶν ἰδίων χρωμάτων περιγράφουν κόσμημα, εἰκονίζον κατὰ μέτωπον τριχωτὴν κεφαλὴν αἰ-

²⁰) A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 90.

²¹) Αὐτόθι.

²²) Τίνες ἱεράρχαι εἰκονίζονται συνήθως εἰς τὰς ἀψίδας τῶν ναῶν τῆς Κρήτης βλ. παρὰ Κ. Καλοκέρη, ἐνθ' ἀνωτέρω σ. 118.

²³) Καὶ εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν Ἀχρίδος (11ος αἰ.) ζωγραφοῦνται ἐπὶ τῆς ἁγίας Τραπεζῆς δισκάριον περιέχον ἄρτίσκον, ποτήριον καὶ Εὐαγγέλιον (βλ. A. Grabar - Skira, La peinture byzantine, (Genève, 1953) εἰκ. σ. 140). Σημειωτέον ὅτι ἡ χρῆσις τῆς λόγχης ἐν τῇ τομῇ τοῦ ἁμνοῦ μνημονεύεται καὶ ὑπὸ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου (Π. Τρεμπέλας, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 223).

²⁴) A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 92.

²⁵) Κατὰ τὸν Θεσσαλονίκης Συμεὼν (P. G. 155, στήλ. 292) «ἡ ἱερά δὲ τράπεζα (τυποὶ) τοῦ Θεοῦ τὸν θρόνον, καὶ τὴν ἀνάστασιν Χριστοῦ καὶ τὸ σεβάσμιον μνήμα».

λουροειδοῦς ζώου. Ἐκ τοῦ στόματός του ἐξέρχονται δύο κλαδίσκοι ²⁶, ὧν ἕκαστος γράφει κατὰ διεύθυνσιν ἀντίθετον περισπωμένην. Παρ' ἑκάτερον τῶν μικρῶν ὧτων τοῦ ζώου ζωγραφεῖται τρίφυλλον. Ὁμοιον κόσμημα ὑπῆρχε καὶ εἰς τὴν ἀριστερὰν ἄκρην τοῦ τοίχου.

Μέγα μέρος τῆς παραστάσεως καταλαμβάνει ξυλίνη ἔδρα, καμπύλη, σχήματος σῖγμα, μὲ διακοσμήσεις εἰς τὸ χαμηλὸν ἐρεισίνωτον. Ἐπ' αὐτῆς κάθηνται οἱ τρεῖς ἄγγελοι, ἔχοντες πρὸ αὐτῶν τράπεζαν πλουσίως ἐστρωμένην. Πρὸ τῶν ἀγγέλων ἀπλοῦται συνεπτυγμένον μακρὸν λωρωτὸν χειρόμακτρον ²⁷.

Τὸ τραπεζομάνδηλον εἶναι βελούδινον, βυσσινόχρουν, ἀπὸ τοῦ χείλους ὅμως τῆς τραπέζης μέχρι τοῦ ἐδάφους εἶναι βαθυκύανον καὶ διάλιθον. Σκεύη ἱκανὰ ἔχουν ἤδη παρατεθῆ: ἐν τῷ μέσῳ μέγα δοχεῖον μετὰ βάσεως, ὁμοιάζον πρὸς σύγχρονα σκεύη ζωμοῦ ²⁸, μαχαίρια μὲ λευκὴν, αἰχμηράν, πλατεῖαν λεπίδα καὶ λαβὴν μελανὴν διαστιζομένην ὑπὸ λευκῶν κηλίδων, φιαλίσκη λευκὴ μὲ μακρὸν στενὸν λαιμόν, πρόχους μικρά, προφανῶς ὑαλίνη, ἄλλη μὲ κοιλίαν μεγαλυτέραν καὶ λαιμόν χονδροτέρον καὶ βραχύτερον, κύαθοι, ἴσως πήλινοι κ.λ.π. Διακρίνονται ἀκόμη παρατεθειμένα λεπτά, ξανθὰ κολύρια ²⁹ καὶ ὄραφανίδες.

Πρὸ τῆς τραπέζης καὶ εἰς τὸ μέσον περίπου αὐτῆς ζωγραφεῖται βαδίζουσα πρὸς τὰ δεξιὰ ἐλαιόχρους ἀγέλας μικρῶν διαστάσεων. Οἱ μαστοὶ καὶ τὰ κέρατα διασκεδάζουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται περὶ κυνός. Ἄνυσοι τὴν κεφαλὴν μὲ τεὺς μεγάλους ὀφθαλμούς, τοὺς ὁμοιάζοντας πρὸς ἀνθρωπίνους, καὶ ἀνοίγει τὸ στόμα εἰς μυκηθμόν.

Οἱ ἄγγελοι κρατοῦν διὰ τῆς ἀριστερᾶς μακρὰ σκῆπτρα, ἀπολήγοντα ἄνω εἰς κρινάνθεμον. Ἐκ τῶν τριῶν ὁ καθήμενος εἰς τὸ μέσον τῆς τραπέζης φέρει βαθυκύανον ἔνδυμα καὶ εἰκονίζεται κατὰ μέτωπον. Ἡ κεφαλὴ του κατελάμβανε τὴν κορυφὴν τοῦ τυμπάνου. Εἰς τὸ μέρος τοῦτο τῆς εἰκόνας τὸ κονίαμα ἔχει καταπέσει.

²⁶) Καὶ εἰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρᾶ ὑπάρχει παρόμοιον κόσμημα (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910 πίν. 146). Κεφαλὴν ζώου ὡς κόσμημα τοίχου συναντῶμεν καὶ εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς ἁγίας Παρασκευῆς (Walter Felicetti—Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten—Lausanne, 1956, πίν. 125).

²⁷) Περὶ χειρομάκτρων κατὰ τοὺς Βυζ. χρόνους, βλ. Φ. Κουκουλέ, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, Ε', Athènes 1952, σσ. 145, 146.

²⁸) Ὁ πίναξ κατὰ τὸν Φ. Κουκουλέν (ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 150· 151), πίνακας καὶ νῦν λεγόμενος εἰς τὴν Βιάννον τῆς Κρήτης (αὐτόθι).

²⁹) Ἐντὸς τοῦ κύκλου, ὃν διαγράφει ἕκαστον κολύριον, εἶναι ἐγγεγραμμένος σταυρός. Εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ἀντὶ κολυρίων ἔχουν παρατεθῆ τρεῖς στρογγύλοι ἄρτοι ἐπὶ ἑκάστου τῶν ὁποίων ἔχει σημειωθῆ σταυρός (J. Stefanescu, L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles, 1936, σ. 159 καὶ εἰκ. CXVIII).

Οἱ ἄλλοι δύο ἄγγελοι ζωγραφοῦνται ἑλαφρῶς ἔστραμμένοι πρὸς τὸν καθήμενον μεταξύ των, ἔκτεινοντες τὴν δεξιὰν ὑπὲρ τὴν τράπεζαν καὶ εὐλογοῦντες. Αἱ κλεισταὶ πτέρυγές των, καφέρουθροι τὰ ἔξω, ἔχουν ἑσωτερικῶς λευκοπράσινον χρῶμα. Εἰς τοὺς φωτοστεφάνους αὐτῶν διαγράφονται σταυροὶ μὲ λιθοκοσμῆτους κεραίας. Ἐκ τῶν δύο ἀγγέλων καλύτερον διασώζεται ὁ καθήμενος ἐκ δεξιῶν (Πίν. Γ'). Ἡ κόμη του εἶναι οὖλη, καστανή, βαθύχρωμος. Αἱ σκιαὶ τοῦ προσώπου ἔχουν χρῶμα καφέ καὶ ἡ δι' ὄχρας ὑπολεύκου ἀποδιδομένη ἐπιδερμὶς του πολὺ ἀσθενεῖς ἐρυθροποὺς τόνους. Ὁ ἄγγελος φέρει χιτῶνα κεραμόχρουν, ἱμάτιον πράσινον, φωτεινὸν καὶ ὑποδήματα ἐρυθρά, μὲ ἠνωρθωμένας τὰς ὀξυλήκτους ἄκρας.

Εἰς τὰ ἐνδύματα τοῦ ἐξ ἀριστερῶν ἀγγέλου ἐναλλάσσονται τὰ ἴδια χρώματα. Ὁ λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ ὁ γενικὸς τόνος τῆς ἐπιδερμίδος σιτόχρους, πολὺ ῥοδαλός. Τὰ μῆλα τῶν παρεῖων προέχουν, τὸ πρόσωπον στρογγυλοῦται κάτω, τὸ βλέμμα στρέφεται λοξῶς πρὸς τὰ δεξιὰ, τὸ ἄνω χεῖλος γράφει σχεδὸν εὐθείαν, ἐνῶ ἀντιθέτως τὸ ἄλλο καμπυλοῦται.

Μεταξὺ τοῦ ἐξ ἀριστερῶν καὶ τοῦ μεσαίου ἀγγέλου παρακάθηται³⁰ εἰς τὴν τράπεζαν ὁ Ἄβραάμ. Ἡ κόμη καὶ τὸ γένειόν του εἶναι πλούσια, ἔχοντα χρῶμα λευκόν, ὑποπράσινον. Ὁ χιτῶν του εἶναι κεραμόχρους καὶ τὸ ἱμάτιον ὠχροπράσινον. Τὸ πρόσωπον ἔχει πολλὴν φθορὰν ὑποσιτῆ.

Εἰς θέσιν ἀντίστοιχον, δεξιὰ, ἀλλ' ὀπισθεν τοῦ ἐρεισινώτου προβάλλει ἡ μορφή τῆς Σάρας. Οἱ φωτοστέφανοι τῶν δύο συζύγων, χρώματος πρασίνου κιτρινωποῦ, ὀρίζονται ἑσωτερικῶς ὑπὸ σειρᾶς λευκῶν κηλίδων. Ἡ Σάρα φέρουσα μαφόριον κεραμόχρουν κλίνει τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ σῶμα καὶ βαστάζει τι πρὸ τοῦ στήθους. Τὸ χρῶμα τῆς ὄχρας, ἐπικρατοῦν εἰς τὸ πρόσωπον τῆς γυναικός, ἀποτελεῖ πιθανώτατα μάρτυρα τῆς γεροντικῆς τῆς ἡλικίας.

Δεξιὰ τοῦ ἐπίπλου βαδίζει πρὸς τοὺς καθημένους ἄλλη γυνὴ (Πίν. Γ'). Ζωγραφεῖται σχεδὸν κατ' ἀριστερὸν κρόταφον. Προβάλλει τὸν ἕνα πόδα, λυγίζει τὸ γόνατον, κλίνει ἔμπρὸς τὸν κορμόν. Φέρει βαθυκύανον χιτῶνα καὶ καστανέρυθρον μαφόριον μὲ φῶτα πράσινα ἢ λευκά, ὅπου ὁ φωτισμὸς ἀποβαίνει ἐντονώτερος. Διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς ἡ Ἄγαρ — τὸ ὄνομα ἔχει γραφῆ παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς — κρατεῖ ἀπὸ τὸν λαιμὸν τεφρόχρουν φιάλην καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀπὸ τῆς χειρῆ-

³⁰) Συνηθέστατα ὁ Ἄβραάμ εἰκονίζεται ὄρθιος, διακονῶν, χωρὶς νὰ λαμβάνῃ μέρος εἰς τὸ γεῦμα. Νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι ἔχομεν ἐδῶ ἀβλέπημα τοῦ ἀγιογράφου; Μᾶλλον φαίνεται ἀπίθανον.

δος καλάθιον χρώματος καφέ. Τὸ πρόσωπον τῆς γυναικὸς εἶναι ὠρειδές, ὁ λαιμὸς μακρός, τὸ στόμα κανονικόν, ἡ ῥίς εὐθειᾶ, αἱ ὀφρυές ἐπικλινεῖς. Ἡ σύσπασίς των συμφωνεῖ μὲ τὴν ἔκφρασιν τοῦ βλέμματος, τὸ ὁποῖον στρέφεται ἀνήσυχον πρὸς τοὺς καθημένους³¹.

Τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τοῦ πίνακος εἶναι συνθετώτερον. Παρὰ τὴν ἔδραν ζωγραφεῖται ὁ καφελαϊόχρους κορμὸς δένδρου, ἡ δρυς τοῦ Μαμβρῆ. Τὸ περιορισμένον φύλλωμά της ἔχει χρῶμα ἀνοικτότερον ἢ ὁ κορμὸς, ἀπὸ τοῦ ὁποῖου ἀναπηδᾷ πρὸς τ' ἀριστερὰ κλάδος καμπύλος, ἀπολήγων εἰς θύσανον φύλλων, ἐνούμενον μετὰ τῆς ἄλλης κόμης τοῦ δένδρου. Τὸ χρῶμα ἔχει ἀπλωθῆ ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας, ἣν κατὰ τὸ σχέδιον θα κατελάμβανε τὸ φύλλωμα καὶ ἐπ' αὐτοῦ φῶτα πρασινωπὰ ὑποδηλοῦντα τοὺς κλαδίσκους. Ἀπὸ τὸν χωριστὸν κλάδον ἔχει ἀναρτηθῆ ἐκ τῶν ὀπισθίων ποδῶν ἐσφαγμένον καὶ ἐκδεδαρμένον ζῶον, χρώματος λευκοροδίνου μὲ σκιὰς κεραμόχρους. Ὅτι πρόκειται περὶ μόσχου μαρτυρεῖ ἡ κεφαλὴ τοῦ ζώου, φαινομένη ὀπισθεν τοῦ σώματος.

Ἐπὶ τοῦ σφαγίου, βυθίζων τὴν χεῖρα εἰς τὴν ἀνοικτὴν κοιλίαν, ἐξακολουθεῖ νὰ ἐργάζεται ὑπηρέτης, ζωγραφούμενος ἀριστερώτερον³². Προβάλλει τὸν δεξιὸν πόδα, ῥίπτων ἐπ' αὐτοῦ ὅλον τὸ βάρος τοῦ σώματος καὶ κλίνει ἔμπρὸς τὸν κορμόν. Φέρει εἶδος βαθυχρώμων ἐνδρομίδων, τῶν ὁποίων τὰ εὐρέα χεῖλη δὲν ἐφαρμόζουσι ἐπὶ τοῦ ποδός, ἀλλὰ πτυχοῦνται καὶ ἀποκλίνοντα πρὸς τὰ ἔξω κατέρχονται χαμηλότερον. Ὁ ὑπηρέτης εἶναι ἐλαφρῶς προγίστωρ, ἐζωσμένος χαμηλὰ περὶ τὴν ὀσφύν, ὥστε ἡ κόλπωσις νὰ καλύπτῃ τὴν ζώνην. Ὁ χιτῶν τοῦ χρώματος γλοεροῦ πρασίνου μὲ λευκὰ φῶτα εἶναι βραχύς, ἀφήνων ἀκάλυπτα τὰ γυμνὰ γόνατα. Γὰ κράσπεδα τοῦ ἐνδύματος προσκολλῶνται ἐπὶ τῶν μηρῶν.

Τὸ πρόσωπον τοῦ ἀνδρὸς εἶναι φωτεινὸν καὶ πλατύ. Εἰς τὴν κάτω σιαγόνα σκιὰ ἴσως δηλοῖ βραχὺ γένειον. Ὁ λαιμὸς εἶναι ὑψηλὸς καὶ ἡ μακρὰ κόμη κατέρχεται ἐπὶ τοῦ τραχήλου οὐλῆ, ξανθὴ μὲ λευκάζον-

³¹) Ὅταν ὁ Ἀβραὰμ ἐφιλοξένησε τοὺς ἀγγέλους «πρὸς τῆ δρυὶ τῆ Μαμβρῆ» ἢ Ἄγαρ ἤδη εἶχε γεννήσει ἐξ αὐτοῦ τὸν Ἰσμαῆλ (Γεν. ιστ', 15). Οἱ ἄγγελοι προανήγγειλαν εἰς τὴν Σάραν τὴν γέννησιν τοῦ Ἰσαάκ. Μετὰ τὴν γέννησιν αὐτοῦ ἡ γηραιὰ μήτηρ ἐζήτησεν ἀπὸ τὸν πατριάρχην νὰ ἐκδιώξῃ τὴν Ἄγαρ καὶ τὸν υἱὸν της, ὅπερ ἐγένετο (κα', 10 κέξ.). Ἴσως ὁ ἀγιογράφος εἰκονίζει τὴν δούλην ἀνήσυχον, οἶονεὶ προαισθανομένην ὅτι ἡ ἄφιξις τῶν ξένων προμηνύει δι' αὐτὴν δυσάρεστα.

³²) Ἀλλαχοῦ νέος φονεύει τὸ θῦμα πρὸ τῆς τραπέζης (βλ. M. Alpatov, La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Roublev, Échos d'Orient, XXVI, 1927, σ. 176 εἰκ. 32 κ. ἀ.). Ἐνίοτε σφάττει τὸ ζῶον ὁ ἴδιος ὁ Ἀβραὰμ (M. Alpatov, ἔνθ' ἄνωτ., σελ. 178 εἰκ. 35 καὶ G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris, 1947, εἰκ. CLXX).

τα φῶτα. Ἡ κεφαλὴ στρέφεται ἑλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὸ βλέμμα πρὸς τὸ μέσον τοῦ ναοῦ. Ὁ ὑπηρέτης φέρει πῖλον, ἴσως ψιάθινον, ῥοδίζοντος χρώματος. Ὁ γύρος του κατέρχεται χαμηλότερον πρὸς τὸ ἀριστερὸν οὖς καὶ ἀνυψοῦται ὑπεράνω τοῦ ἄλλου³³. Παρὰ τὸν φωτοστέφανον τῆς Σάρας ὑπάρχουν συντομογραφίαι τριῶν λέξεων. Αἱ δύο πρῶται ἀναγινώσκονται «κ(αί) ἀγ(ία)». Ἡ τρίτη εἶναι ἡμιοσβεσμένη³⁴.

Ὁ δεξιὸς ἄγγελος ἔχει σῶμα μᾶλλον κοντὸν καὶ κοιλίαν ἐξωγκωμένην. Κάθεται βαρὺς ἐπὶ τῆς ἔδρας μὲ τὰ γόνατα διεσταλμένα καὶ κλίνει τὴν μεγάλην κεφαλὴν του, ἡ ὁποία ἐν τούτοις διατηρεῖ ἀρκετὴν ἀνάμνησιν ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κάλλους. Τὸ ἀπαλὸν του βλέμμα σκιαῖται ἑλαφρῶς ἀπὸ ἔκφρασιν μέλαγχολίας, τὴν ὁποίαν ἐξωτερικεύει ἐντονώτερον τὸ στόμα. Ὁ ἄλλος ἄγγελος, ῥαδινώτερος εἰς τὸ σῶμα, ἔχει ἔκφρασιν εὐθυμον. Ἡ παιδικότης τοῦ προσώπου του διασκεδάζει τὴν ἐντύπωσιν πονηρίας, τὴν ὁποίαν γεννᾷ ἡ λοξότης τοῦ βλέμματος.

Ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα προσκλίνοντες ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου καὶ πὼς ἀπομονοῦντες αὐτὸν ἀπὸ τῶν ἄλλων ἴσως ἐξαίρουν μὲ τὴν στάσιν των τὴν σημασίαν του. Ἐὰν κρίνη κανεὶς ἐκ τῆς θέσεως τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ Ἀβραάμ, τὴν ὁποίαν ἐπιθέτει τῆς τραπέζης, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς ὅλης στάσεως τοῦ σώματος, ὁ πρεσβύτερος ἐξωγραφεῖτο προφανῶς ἀκροώμενος μετὰ προσοχῆς τοὺς λόγους τοῦ καθημένου εἰς τὸ μέσον ἀγγέλου.

Τὸ πρόσωπον τῆς Ἄγαρ, ὁ λαιμός, αἱ ἄκραι χεῖρες, ὅλα εἶναι φωτεινά. Καὶ ὁ πέπλος ἀκόμη φωσφορίζει. Αὐτὴ ἡ στιλπνότης καθιστᾷ ἐντονωτέραν τὴν ἔκφρασιν τῆς σπουδῆς, τὴν δηλουμένην μὲ τὴν στάσιν τοῦ σώματος. Ἡ κεκινημένη μορφή τῆς Ἄγαρ, ἡ τόσον ὁμόλογος πρὸς τὴν νεαράν τῆς ἡλικίαν, ἀποτελεῖ ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἡρεμον μορφήν τῆς πρεσβύτιδος Σάρας, ἡ ὁποία ἴσταται κλίνουσα τὴν κεφαλὴν καὶ μόλις καθιστᾷ φανερὸν ὅτι ἐργάζεται. Ἡ πρώτη ἔχει τὸ πρόσωπον ῥοδόχρουν, γεμᾶτον σφρῖγος ἢ ἄλλη μαραμένον καὶ ὠχρόν.

³³) Πῖλον σχεδὸν ὅμοιον φέρει εἰς τῶν φίλων τοῦ Ἰωβ εἰς μικρογραφίαν τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 135 ἑλληνικοῦ χειρογράφου τῆς Ἑθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (A. G r a b a r, Miniatures byzantines de la Bibliothèque nationale, Paris, 1939, πίν. 63).

Ὁμοίους πῖλους συναντᾷ τις καὶ εἰς τοιχογραφίαν τῆς Κριτσᾶς (βλ. Κ. Καλοκέρη, ἐνθ' ἄνω πίν. LXXIV²).

³⁴) Εἰς πρώτην ἀνάγνωσιν διακρίνονται αἱ συλλαβαὶ ΠΙΦ. Ἐκ δευτέρου ὅμως φροντίδος διαπιστοῦται ὅτι περὶ τὸν ἀριστερὸν πόδα τοῦ πῖ ὑπάρχουν λείψανα κύκλων τοῦ γράμματος φῖ. Περαιτέρω γραμμὴ κυματοειδῆς συνδέουσα τὸν δεξιὸν πόδα τοῦ ὑποτιθεμένου πῖ πρὸς τὸ ἰῶτα σχηματίζει τὸ γράμμα νῦ. Ὡστε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὑπὸ τὴν συντομογραφίαν κρύπτεται ἡ λέξις Φιλοξενία.

Ἀντίθεσιν πρὸς τὴν περίφροντιν ἡ ἄμεριμος μορφή τοῦ θεράποντος. Ἡ πλαστικότητα τοῦ ἀνδρικοῦ τοῦ σώματος ἀποδίδεται ἀρκετὰ ἐντόνως. Ἡ γυμνότης τῶν ποδῶν δὲν εἶναι, νομίζω, ἄσκοπος. Εἰς ἄλλας τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ οἱ πόδες τῶν ὑψηρῶν δὲν εἶναι γυμνοί. Ἐδῶ ὅμως τὸ γυμνὸν χρειάζεται διὰ νὰ φανοῦν οἱ ἰσχυροί, οἱ ἀδρῶς διαγραφόμενοι μύες τῶν ποδῶν καὶ οὕτως ἐνισχυθῆ ἢ ἐντύπωσις περὶ τῆς σωματικῆς δόξης τοῦ ὑψηροῦ, τὴν ὁποίαν ἀποκομίζει κανεὶς ἐν μέρει καὶ ἐκ τῆς παρατηρήσεως τοῦ ἄλλου σώματος.

Ἡ Φιλοξενία ζωγραφεῖται ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος⁸⁵, ὡς σχετιζομένη πρὸς τὸ τελούμενον ἐντὸς αὐτοῦ μυστήριον τῆς Θ. Εὐχαριστίας. Ἐχει παρατηρηθῆ ὅτι τὸ γεῦμα τὸ παρατεθὲν εἰς τοὺς ἀγγέλους εἰκονίζει τὴν Θ. Εὐχαριστίαν⁸⁶. Ὁ Ἀβραὰμ παρέθηκεν εἰς τοὺς ξένους τοῦ μόσχου. Εἰς τὰ λειτουργικὰ κείμενα τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας οὐχὶ ἄπαξ ὁ Χριστὸς παρομοιάζεται πρὸς μόσχον. Οὕτως εἰς τὴν ὀπισθάμβωνον εὐχὴν τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου ὁ Ἰησοῦς εἶναι «ὁ μόσχος ὁ ἄμωμος, ὁ μὴ δεχόμενος ἁμαρτίας ζυγόν»⁸⁷. Εἰς τὸν «κατηχητικὸν λόγον» Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, τὸν ἀναγινωσκόμενον περὶ τὸ τέλος τῆς ἀναστασίμου Λειτουργίας, λέγεται ὅτι «ἡ τροπέζα γέμει, τρυφήσατε πάντες. Ὁ μόσχος πολὺς, μηδεὶς ἐξέλιθη πεινῶν»⁸⁸. Ἄς προστεθῆ ὅτι καὶ τροπάριον τοῦ κανόνος ὅστις ψάλλεται κατὰ τὴν ἀκολουθίαν τοῦ Ἀκαθίστου ἄρχεται μὲ τὰς λέξεις: «Δάμαλις τὸν μόσχον ἢ τεκοῦσα τὸν ἄμωμον, χαῖρε, τοῖς πιστοῖς»⁸⁹.

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι κατ' ἐπίδρασιν τοιούτων παρομοιώσεων ζωγραφεῖται εἰς τὴν Φιλοξενίαν ἀγγελὰς μετὰ μόσχου ἢ μόνης, ὡς ἐνταῦθα. Ἡ ἀπεικόνισις μάλιστα αὐτῆς μηκωμένης ὑπενθυμίζει ἄλλο ἔξσημα τῆς Ἐκκλησίας, ἐγκώμιον τῆς Γ' στάσεως τοῦ Μ. Σαββάτου:

⁸⁵) Τὴν ἰδίαν θέσιν, ὑπὲρ τὴν ἀψίδα, κατέχει ἡ Φιλοξενία εἰς τὴν Περιβλεπτον τοῦ Μυστραῖ, ἀλλὰ καὶ εἰς πολλοὺς ναοὺς τῆς Κρήτης (βλ. Μ. Χατζήδακην, Τοιχογραφίαις στὴν Κρήτη σ. 64 καὶ Κ. Καραλοῦρη, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 95).

⁸⁶) A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 99 καὶ J. Stefanescu, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 159.

⁸⁷) Π. Τρεμπέλα, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 193.

⁸⁸) Πεντηκοστάριον, ἐκδ. 4η, Ἐνετίησιν 1875, σ. 6α.

⁸⁹) Ὁρολόγιον τὸ μέγα, ἐκδ. Βενετίας, 1891, Ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου σ. 428.

βλ. καὶ ἔξσημα τῆς 21 Νοεμβρίου (Μηναῖον Νοεμβρίου, ἐκδ. Βενετίας 1845, τροπάριον γ' τῆς ε' ὥδης, 6ου κανόνος): «Τὴν πολυώνυμον καὶ περίδοξον, ἄμωμον δάμαλιν, ὡς ἐν σαρκὶ κνοφορήσασαν τὸν θεῖον μόσχον, πάντες ἀννυμνήσωμεν».

«*Ἡ Δάμαλις τὸν Μόσχον, ἐν ξύλῳ κρεμασθέντα, ἠλάλαζεν ὀρῶσα*»⁴⁰.

Ὡς γνωστὸν οἱ τρεῖς ἄγγελοι, τοὺς ὁποίους ἐφιλοξένησεν ὁ Ἄβραάμ, συμβολίζουν τὰ πρόσωπα τῆς ἁγίας Τριάδος⁴¹ καὶ ἡ παράστασις αὐτῶν ἀποκαλεῖται καὶ Τριὰς τῆς Π. Διαθήκης⁴². Τῶν εἰκόνων τῆς Φιλοξενίας διακρίνονται δύο τύποι⁴³: ὁ ἱστορικὸς καὶ ὁ δογματικὸς, ἀποτελῶν περαιτέρω ἐξέλιξιν τοῦ πρώτου. Κατὰ τὸν δογματικὸν τύπον οἱ Ἄγγελοι ζωγραφοῦνται παρακαθήμενοι εἰς τὴν τράπεζαν, χωρὶς νὰ ἐμφανίζεται εἰς τὴν σκηνὴν ἄλλο πρόσωπον.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου ἀνήκουσα εἰς τὸν ἱστορικὸν τύπον τῆς Φιλοξενίας ἐμφανίζει τοῦτον πολὺ ἀνεπτυγμένον. Ἄρκεται λεπτομέρειαι τῆς εἰκόνοσ εἶναι ἄξιοι προσοχῆς: ὁ Ἄβραάμ καθήμενος μεταξὺ τῶν Ἄγγέλων, ὁ ὑπηρέτης ἐργαζόμενος ἐπὶ τοῦ ἐσφαγμένου καὶ κρεμαμένου ἀπὸ δένδρου ζώου⁴⁴ καὶ τέλος ἡ μορφή τῆς Ἄγαρ⁴⁵, τὴν ὁποίαν δὲν ἔχω συναντήσει εἰς οὐδεμίαν τῶν πολλῶν δημοσιευμένων εἰκόνων τῆς Φιλοξενίας, ὅσας εἶδον ἕως τώρα⁴⁶. Αἱ λεπτομέρειαι αὗται

⁴⁰) Τριώδιον, ἔκδοσις νέα Σαλιβέρου, Ἀθῆναι, σ. 442α.

Κατὰ τὸν Θ. Ξύδη (Ν. Ἑστία 15 Μαΐου 1953, σ. 647β) τὰ ἐγκώμια ἀποτελοῦν «ὕλικό, πὺ κυμαίνεται ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς αἰῶνες, ἀπὸ τὸν 9ο ἕως τὸ 15ο». Ὁ Βασ. Στεφανίδης φρονεῖ ὅτι «τὰ ἐγκώμια τῆς Μεγ. Παρασκευῆς εἰσήχθησαν εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ τυπικὰ ἀπὸ τῶν μέσων τῆς 15ης μέχρι τῶν μέσων τῆς 16ης ἑκατονταετηρίδος» (Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, Ἀθῆναι 1918, σ. 426).

⁴¹) A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 99. N. V. Malickij, Remarques sur l'histoire de la composition de la Trinité, Seminarium Kondakovianum, II, Prague, 1928 (περίληψις Γαλλιστί) σ. 46.

⁴²) M. Aipaton, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 154.

⁴³) Βλ. Α. Ευγγόπουλον, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν Ἀθῆναις, 1936, σ. 5, καὶ N. Tarassoff, Die heilige Dreieinigkeiit von Andrei Rubljoff, Byz. - Neugr. Jahr. 5ος, 1926/27 Athen 1927, σ. 323 κέξ., ἰδίᾳ σσ. 326, 328.

⁴⁴) Ὑπηρέτης ἀναφέρεται εἰς τὴν διήγησιν τῆς Γενέσεωσ (ΓΗ', 7) «καὶ εἰς τὰς βόας ἔδραμεν Ἄβραάμ καὶ ἔλαβεν ἀπαλὸν μοσχάριον καὶ καλὸν καὶ ἔδωκε τῷ παιδί, καὶ ἐτάχυνε τοῦ ποιῆσαι αὐτό».

⁴⁵) Ὡς γνωστὸν ἦτο δούλη τῆς Σάρας «ἦν δὲ αὐτῇ παιδίσκη Αἴγυπτία, ἣ ὄνομα Ἄγαρ» (Γεν. 1στ', 1).

⁴⁶) Εἰς τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας, εὑρισκομένην εἰς ἄλλον ναὸν τῆς Κρήτης, τὴν ἐκκλησίαν τῆς Κοιμήσεωσ τοῦ χωρίου Θρόνοσ Ἀμαρίου, ἴσως ζωγραφεῖται ἐπίσης ἡ Ἄγαρ. Τὸν ναὸν εἶχον ἐπισκεφθῆ τὸ 1943. Ἡ Φιλοξενία κατέχει καὶ ἐκεῖ τὴν ὑπὲρ τὴν ἀψίδα θέσιν. Δεξιᾶ τῶν καθημένων ἀγγέλων εἰκονίζονται, ἂν δὲν ἀπαιτῶμαι, δύο γυναῖκες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη εἶναι γονυκλινῆσ καὶ ἡ ἄλλη ὀρθία. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ μία ἐξ αὐτῶν παριστάνει τὴν «παιδίσκην».

Καὶ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν ἐπεσκευασμένην ἄλλ ἄθικτον εἰς τὸ σχέδιον τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας τοῦ νάρθηκοσ τῆς Μονῆσ τῶν Ἁγίων Τεσσαρά-

ὑποδηλοῦσαι τὴν παρουσίαν λαϊκῆς φαντασίας εἰσῆχθησαν εἰς τὴν παράστασιν ἀσφαλῶς κατ' ἐπίδρασιν καὶ γεγονότων τῆς καθ' ἡμέραν ζωῆς, οἷα θὰ ἦσαν γεύματα παρατιθέμενα ἐν Κρήτῃ, εἰς τὸ «ἀρχοντικὸ ἐκλαμπροτάτου ἀφέντη»⁴⁷. Ἡ παρὰ τὸ σύνηθες ἀπεικόνισις τοῦ Ἄβραάμ παρακαθημένου εἰς τὴν τράπεζαν φαίνεται παράδοξος, προσκρούουσα καὶ εἰς τὸν σεβασμὸν μεθ' οὗ ὁ πατριάρχης ἐν τῇ Ἁγίᾳ Γραφῇ συμπεριφέρεται πρὸς τοὺς ἀγγέλους. Κατὰ τὴν ἀντίληψιν ὅμως τοῦ καλλιτέχνου ὁ Ἄβραάμ, οἰκοδεσπότης φιλοξενῶν ἄνδρας, ἦτο φυσικὸν νὰ παρακαθήσῃ μετ' αὐτῶν εἰς τὸ γεῦμα, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἡ Σάρα, ὡς οἰκοδέσποινα, ἦτις ὄχι μόνον κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους⁴⁸, ἀλλ' ἀκόμη καὶ σήμερον ἐνιαχοῦ τῆς Ἑλλάδος καὶ εἰς χωρία τῆς Κρήτης διακονεῖ, χωρὶς νὰ συντρῶγῃ μετὰ τῶν φιλοξενουμένων. Καὶ τὴν λεπτομέρειαν τοῦ ὑπηρέτου, ὁ ὁποῖος ὡς πραγματικὸς κρεοπώλης ἐργάζεται ἐπὶ σφαγίου ἀνηρημένου ἀπὸ δένδρου εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἐνεπνεύσθη ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴν ζωὴν τῆς Κρήτης, ἀφοῦ καὶ σήμερον εἶναι συνηθέσταται εἰς τὰ χωρία τῆς νήσου ὅμοιαι σκηναί. Καὶ ἡ Ἄγαρ ὡς «παιδίσκη» τῆς Σάρας ἦτο φυσικὸν νὰ ἀπεικονισθῇ κομίζουσα εἰς τὴν τράπεζαν χροῖσμα διὰ τὸ γεῦμα. Ἄλλ' ἡ Ἄγαρ οὐδόλως μνημονεύεται εἰς τὸ ΙΗ' κεφάλαιον τῆς Γενέσεως, ἐνθα ὁ λόγος περὶ τῆς Φιλοξενίας. Μνεῖα τῆς δούλης γίνεται εἰς τὸ ΙΓ' καὶ τὸ ΚΑ' κεφάλαιον, ἐν ᾧ μάλιστα ἐκτίθενται τὰ τῆς ἀποπομπῆς αὐτῆς καὶ τοῦ υἱοῦ της ὑπὸ τοῦ Ἄβραάμ καὶ τοῦ κινδύνου, τὸν ὁποῖον διέτρεξαν εἰς τὴν ἔρημον ἐκ τῆς δίψης, ἕως ὅτου «ἀνέφωξεν ὁ Θεὸς τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῆς, καὶ εἶδε φρέαθ ὕδατος ζῶντος καὶ ἐπορεύθη καὶ ἔπλησεν τὸν ἄσκον ὕδατος καὶ ἐπότισεν τὸ παιδίον»⁴⁹. Ἴσως μάλιστα ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτῆς τῆς διηγήσεως, συμφυρομένης εἰς τὴν σκέψιν τοῦ ἀγιογράφου πρὸς τὴν παραγγελίαν τοῦ Ἄβραάμ (ΙΗ', 4) «ληφθήτω δὴ ὕδωρ καὶ νιβάτωσαν τοὺς πόδας ὑμῶν», ἐζωγραφήθη ἐδῶ ἡ Ἄγαρ βαστάζουσα φιάλην, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὕδωρ περιέχουσαν⁵⁰. Διὰ

κοντα Λακεδαιμόνος (1620) ζωγραφοῦνται ἑκατέρωθεν τῶν ἀγγέλων, δεξιὰ ὁ Ἄβραάμ καὶ ἀριστερὰ ἡ Σάρα. Πλησίον ἑκάστου ἴσταται θεραπαινίς.

⁴⁷⁾ Ἡ φράσις ἐκ Ρεθυμνιακῶν συμβολαίων. Βλ. Α. Βο υ ρ δ ο υ μ π ά κ η Κρητικὰ ἔγγραφα ἐκ τῆς Ἐνετοκρατίας, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 359.

⁴⁸⁾ Βλ. Φ. Κ ο υ κ ο υ λ έ ν, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 170.

⁴⁹⁾ Γενέσ. κα', 19.

⁵⁰⁾ Εἶναι ἀξιοπρόσεκτον ὅτι καὶ εἰς ἄλλο χωρίον τῆς Ἁ. Γραφῆς ἐνθα γίνεται λόγος περὶ κρισίμου στιγμῆς τοῦ βίου τῆς Ἄγαρ ἀναφέρεται πάλιν ὕδωρ. Ἄφοῦ ἡ δούλη ἔμεινεν ἔγκυος «καὶ ἐκάκωσεν αὐτὴν Σάρα καὶ ἀπέδρα ἀπὸ προσώπου αὐτῆς», εὔρεν «αὐτὴν ἄγγελος Κυρίου ἐπὶ τῆς πηγῆς τοῦ ὕδατος ἐν τῇ ἐρήμῳ... εἶπε δὲ αὐτῇ... ἀποστράφητι πρὸς τὴν κυρίαν σου καὶ ταπεινώθητι ὑπὸ τὰς χεῖρας αὐτῆς» (Γεν. ιστ', 6 - 9).

τὴν ἀπεικόνισίν της ὡς πρότυπον θὰ ἐχρησίμευσε μορφὴ τῆς Σάρας, ζωγραφουμένη εἰς παράστασιν Φιλοξενίας δεξιὰ τῶν ἀγγέλων καὶ κομίζουσα τι εἰς τὴν τράπεζαν.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἀγάπη τῶν Παλαιολογείων χρόνων πρὸς τὴν γραφικὴν λεπτομέρειαν καὶ ἄλλοι λόγοι εἶναι πιθανὸν ὅτι συνετέλεσαν εἰς τὴν προσθήκην τοῦ ὑπηρέτου καὶ τῆς Ἄγαρ. Ἄφοῦ εἰς τὸν Ἄρτον ἡ Φιλοξενία ἐτοποθετήθη μόνη⁵¹ ἐπὶ τοῦ τυμπάνου καὶ ἄφοῦ ὁ Ἀβραὰμ μὲ τὴν Σάραν ἀπεικονίσθησαν ἐκατέρωθεν τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, εἶχον δημιουργηθῆ ἔνθεν κακεῖθεν τῆς τραπέζης κενά, ἅτινα ὁ ζωγράφος ἠσθάνθη τὴν ἀνάγκην νὰ πληρώσῃ.

Εἰς τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἄρτου ὑπάρχουν στοιχεῖα συναντώμενα κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς παραστάσεις τοῦ ἰδίου θέματος, αἱ ὁποῖαι εὑρίσκονται ἢ προέρχονται ἀπὸ τὰς ἀνατολικὰς ἐπαρχίας τοῦ βυζαντινοῦ Κράτους. Στοιχεῖα τοιαῦτα εἶναι ἡ σχήματος σῖγμα ἢ ἡμικυκλικὴ τράπεζα⁵², ἡ ἔχουσα ὡς συνέπειαν τὴν ἀνύψωσιν τῆς θέσεως τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου, ἡ πυραμιδικὴ καθόλου διάταξις τῆς συνθέσεως⁵³, ἡ τοποθέτησις τῶν πλαγίων ἀγγέλων πρὸ τῆς τραπέζης⁵⁴ καὶ ἡ παράστασις τοῦ ζώου⁵⁵. Τὴν δρῦν κατὰ τὸν Μ. Αἰρατόν παραλείπουν οἱ τεχνῖται τῆς Ἀνατολῆς, ἐνῶ αἱ εἰκόνες τῆς πρωτεύουσας διακρίνονται διὰ τὴν ἀπουσίαν τοῦ ζώου καὶ τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς τῶν ἀγγέλων⁵⁶.

Ὡς δείγματα λαϊκωτέρας τέχνης πρέπει νὰ θεωρηθοῦν τὸ μέγεθος τῆς κεφαλῆς τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ ὁ τρόπος καθ' ὃν παρίσταται καθήμενος ἐπὶ τῆς ἔδρας.

⁵¹) Εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Φιλοξενίας εἰκονίζονται προτομαὶ ἁγίων.

⁵²) Alfred Hackel, Die Trinität in der Kunst, 1931, Berlin σσ. 46, 47, Μ. Αἰρατόν, ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 159, 165, 168.

⁵³) A. Hackel, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 46. Ὁ ἴδιος αὐτόθι ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀνίχνευσιν τῶν πηγῶν τῆς τοιαύτης διατάξεως. Ἐν συνεχείᾳ μνημονεύει ὡς πρῶτον παράδειγμα τῆς κατὰ πυραμίδα συνθέσεως μικρογραφίαν τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Λονδίνου (1066). Εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Tchareqlé kilissé (δεύτερον ἡμῶν τοῦ 11ου ἢ ἴσως ἀρχαί τοῦ 12ου αἰ.), ἣτις ἔχει ζωγραφηθῆ ἐπὶ τυμπάνου (G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1932, κείμενον I², σ. 460 καὶ πίν. 128¹) καὶ παρουσιάζει καὶ αὐτὴ πυραμιδικὴν διάταξιν. Τὴν πυραμιδικὴν σύνθεσιν εὖνσει ἡ ἀπεικόνισις τοῦ θέματος ἐπὶ τυμπάνου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ ἐπὶ τυμπάνων ἀπεικόνισις συνετέλεσε τουλάχιστον εἰς τὴν διάδοσιν τοῦ εἶδους αὐτοῦ τῆς συνθέσεως τῆς Φιλοξενίας.

⁵⁴) Μ. Αἰρατόν, ἐνθ' ἄνωτέρω. σ. 161.

⁵⁵) Αὐτόθι. Ὁ ἴδιος γράφει κατωτέρω (σ. 169) ὅτι ἡ παρουσία τοῦ ζώου καὶ τοῦ ὑπηρέτου, ὁ ὁποῖος σφάττει αὐτό, «témoigne un réalisme oriental».

⁵⁶) Αὐτόθι, σ. 161.

Ἐν τούτοις, παρὰ τὸ λαϊκὸν ὕφος, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας, ὁ ἁγιογράφος εἶχεν ὑποστῆ ἐπίδρασιν ἔργων μιμουμένων ἄριστα πρότυπα. Ὁ δεξιὸς ἄγγελος κατὰ τὴν κεφαλὴν, τὴν κλίσιν αὐτῆς, τὴν κόμην ὑπενθυμίζει τὸν Ἄρχοντα Μιχαὴλ μικρογραφίας τοῦ χειρογράφου τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων Coislip 79, προερχομένου ἐκ τῶν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως⁵⁷. Ἐπίσης παρουσιάζει ὁμοιότητα πρὸς τὸν ἀντίστοιχον ἄγγελον τῆς Φιλοξενίας τοῦ Tchareqle - kilissé τῆς Καππαδοκίας⁵⁸.

3. Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

Ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου, παρὰ τὸν ἀνατολικόν, ἐναπομένουν τμήματα παραστάσεως, ἧτις εἰκόνιζε τὴν Θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ. Εἰς τὸ βάθος ζωγραφεῖται καφελαιόχρους βράχος καὶ πρὸ αὐτοῦ, κάτω ἄριστερά, μικρὸς σωρὸς ἀνημμένων ξύλων. Τὰς φλόγας τῆς πυρᾶς δηλώνουν λευκαί, λεπταί, καμπύλαι γραμμαί. Ὑπὲρ τὰ ξύλα διακρίνεται ὁ παῖς⁵⁹ Ἰσαὰκ κατ' ἄριστερόν κρόταφον μὲ συνεσταλμένους τοὺς πόδας, φέρων μακρὸν κεραμόχρουν ἔνδυμα. Ἀνυψοῖ τὴν κεφαλὴν καὶ ἀνοίγει τὸ στόμα. Ρυτίς αὐλακώνει τὴν ἄριστεράν του παρεϊάν. Ἄνω τοῦ παιδὸς κλίνει τὸν κορμὸν ὁ Ἀβραάμ, εἰκονιζόμενος καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφὴν. Τὸ φόρεμά του ἔχει χρῶμα καφὲ καὶ παρὰ τὰς λευκὰς ἀκμὰς τῶν φωτιζομένων μερῶν ζωηρὸν πράσινον. Ὁ Πατριάρχης μὲ τὸ φωτεινὸν πρόσωπον καὶ τὴν πλουσίαν μακρὰν κυματοειδῆ, τεφρόλευκον κόμην στρέφει ὀπίσω καὶ ἀνυψοῖ τὴν κεφαλὴν. Ἡ ἄριστερά του χεὶρ πιθανῶς ἤπτετο τῆς κόμης τοῦ Ἰσαὰκ καὶ ἡ δεξιὰ κατέφερε κατ' αὐτοῦ βραχεῖαν μάχαιραν, ἐξ ἧς σώζεται ἡ λαβὴ καὶ τμήματα παρὰ τὴν αἰχμὴν. Δεξιὰ τοῦ γέροντος ἴσταται ἐπὶ τῆς κλιτύος τοῦ βράχου πυρ-

⁵⁷) A. Grabar - Skira, ἔνθ' ἄνωτ., εἰκ. σελίδος 179. Βλ. καὶ σ. 180.

⁵⁸) G. de Jerphanion, ἔνθ' ἄνωτ. (βλ. ὑποσ. 53).

Καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις ὁ δεξιὸς ἄγγελος κλίνει τὴν κεφαλὴν, ἔχει τὴν κοιλίαν προέχουσαν, τὰ γόνατα ἐν διαστάσει καὶ ὑπενθυμίζει τὸν ἄγγελον τῆς σκηνῆς τοῦ Λίθου εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἰδίου Καππαδοκικοῦ ναοῦ (G. de Jerphanion, ἔνθ' ἄνωτ., εἰκ. 130⁴). Ὡς δ' εἶναι γνωστὸν, εἰς τοὺς μετὰ κιόνων ναοὺς τῆς Καππαδοκίας, εἰς οὓς ἀνήκει καὶ ὁ τοῦ Tchareqle kilissé, εἶναι καταφανεῖς αἱ βυζαντιναὶ ἐπίδρασεις (βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, *À propos d' une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce, Byzantion XIV, 1939, σ. 110*).

⁵⁹) Κατὰ τὸν ἅγιον Γρηγόριον Νύσσης ὁ Ἰσαὰκ «ἤδη παῖς ἦν ἐν ἀνθει τῆς ἡλικίας, ἐν ἀκμῇ τῆς ὥρας, γλυκὸν θέαμα τοῖς γεννησαμένοις» (Περὶ Θεότητος Υἱοῦ καὶ Πνεύματος λόγος καὶ ἐγκώμιον εἰς τὸν δίκαιον Ἀβραάμ, Ρ. Γ. 46, 568). Καὶ κατὰ τὴν Γένεσιν (ΚΒ' 5, 12) ὁ Ἰσαὰκ ἦτο «παιδάριον» τὴν ἐποχὴν τῆς θυσίας.

ρόλευκον ζῶον, ὁμοιάζον περισσότερο μὲ τράγον ἢ κριόν, ἔχον ἐστραμμένην τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν πατριάρχην. Μεταξὺ τοῦ θύτου καὶ τοῦ ζώου ἵπταται ἄγγελος, φορῶν χιτῶνα πράσινον καὶ ἱμάτιον κεραμόχρουν, εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς τὸν πρεσβύτερον. Ἡ κόμη τοῦ ἀγγέλου εἶναι καστανὴ καὶ τὸ ὠοειδὲς πρόσωπόν του σιτόχρουν.

Ὁ Ἰσαὰκ εἰκονίζεται πλήρης ἀγωνίας, ἐνῶ ὁ Ἀβραάμ φαίνεται ἥρεμος «*Ἀπειται... τοῦ παιδὸς ὁ πατὴρ καὶ οὐκ ἀντιβαίνει τῷ γινόμενῳ ἢ φύσει*»⁶⁰. Τὸ μέτωπόν του εἶναι φωτεινόν, ἀρρουτίδωτον, μόλις σκιαζόμενον κατὰ τὸ μέσον αὐτοῦ ὑπὸ σκιᾶς ἔλαφρως ὑπερούθρου. Ὁ πατριάρχης προβαίνει εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ φοβεροῦ ἐντάλματος μὲ τὴν γαλήνην δι' ἧς ὀπλίζει ἡ πίστις καὶ ἡ ὑποταγὴ εἰς τὸ θεῖον θέλημα⁶¹. Ἴσως δὲ τὴν πίστιν καὶ τὴν ἐλπίδα, τὴν ὁποίαν αὕτη κατεργάζεται, μηνύει εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου τὸ φῶς τὸ περιλοῦον τὴν μορφὴν τοῦ γέροντος καὶ ὑποδηλώνουν τὰ χλοεροῦ πρασίνου φῶτα τοῦ φορέματός του, τὸ ὁποῖον ἔχει σκοτεινόν, θαμβὸν χροῶμα.

Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, θέμα ἐμφανιζόμενον πολὺ ἐνωρὶς⁶², εἰς τὴν Χριστιανικὴν τέχνην, συμβολίζει τὸ πάθος καὶ τὴν θυσίαν τοῦ Σωτῆρος, τὴν λύτρωσιν καὶ τὴν ἐκ πίστεως ἐπαγγελίαν⁶³.

Ὅτι τὸ θέμα ἀνήκει εἰς τὸν εὐχαριστιακὸν κύκλον—ὁ Ἰσαὰκ συμβολίζει τὸν Ἀμνὸν—δεικνύει καὶ τὸ γεγονὸς τῆς συχνῆς ἀπεικονίσεώς του ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. Ἡ παράστασις τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραάμ ἐμπνέεται, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τὴν διήγησιν τῆς Γενέσεως (ΚΒ', 1 - 20). Εἰς τὸν Ἄρτον παραλείπονται οἱ ὑπηρεταὶ μὲ τὸν ὄνον οἱ εἰκονιζόμενοι κατὰ τὴν Π. Διαθήκην εἰς ἄλλας παραστάσεις τοῦ ἰδίου γεγονότος⁶⁴.

⁶⁰) Γρηγόριος ὁ Νύσσης, ἐνθ' ἄνωτ. στ. 572.

⁶¹) Κατὰ τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολὴν «*πίστει προσενήνοχεν Ἀβραάμ τὸν Ἰσαὰκ... λογισάμενος ὅτι καὶ ἐκ νεκρῶν ἐγείρειν δυνατὸς ὁ Θεός*» (ια', 17 - 19).

⁶²) Ἀπαντᾷ ἤδη εἰς τὸν διάκοσμον τῶν κατακομβῶν τῆς Ρώμης 22 φορὰς (Γ. Α. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, τόμ. Α', ἐν Ἀθήναις 1942, σ. 109).

⁶³) J. D. Stefanescu, L'illustration des Liturgies, σ. 145 καὶ Γ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄνωτέρω.

Καὶ εἰς κάθισμα τοῦ Πεντηκοσταρίου (ἐκδ. 4η Ἐνετίησιν, 1875, σ. 34α Τῆ Τετάρτη τῆς Β' ἐβδομάδος πρῶτῃ) ἀναγινώσκομεν: «*Ὁ Ἰσαὰκ ἐν τῷ βουνῷ ἀνηρέχθη, ὁ Ἰωάνης ἐν τῷ βυθῷ κατηρέχθη, καὶ ἀμφότεροι τὸ πάθος σου Σωτῆρ ἐξεικόνιζον· ὁ μὲν τὰ δεσμὰ καὶ τὴν σφαγὴν, ὁ δὲ τὴν ταφήν καὶ τὴν ζωὴν....*».

⁶⁴) Ὁ τρόπος καθ' ὃν ἐνιαυθὰ ζωγραφεῖται ἡ σκηνὴ ὑπενθυμιζει ἐν μέρει περιγραφὴν εἰκόνης τῆς θυσίας παρεχομένην ὑπὸ τοῦ Γρηγορίου Νύσσης (ἐνθ' ἄνωτ. στ. 572). Ὁ G. D. Jerphanion παρατηρεῖ (Les Églises rurales II², σ. 434) ὅτι «*il est remarquable que la description puisse s'appliquer presque trait pour trait à deux miniatures postérieures, celle*

4. ΑΓΙΟΣ ΔΙΑΚΟΝΟΣ (Στέφανος)

Ἐπὲρ τὴν Πρόθεσιν ἐπὶ τῆς στενῆς λωρίδος τοῦ Ἁ. τοίχου ζωγραφεῖται σχεδὸν μέχρι τῶν γονάτων νεαρὸς ἅγιος, tonsatus⁶⁵, χωρὶς γένειον καὶ μύστακα, καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφὴν (Πίν. Δ', εἰκ. 1). Ἡ κόμη του εἶναι βραχεῖα καὶ ἐλαφρῶς οὖλη' ἐπὶ τοῦ καφὲ βάθους γραμμαὶ χρώματος κιτρίνου πρὸς τὸ ἐλαιόχρουν ἀποδίδουν τοὺς βοστρύχους. Τὸ πλατὺ στρογγυλωπὸν πρόσωπον τοῦ ἁγίου περιβάλλει σκιὰ ὑποπρασίνη, ἀποβαίνουσα πρὸς τὰ ἔξω χρώματος καφέ. Τὸ μέτωπον εἶναι πλατὺ, ἀλλ' ὄχι ὑψηλόν, προέχον εἰς τὰ ὑπερόφρουα μέρη καὶ ἡ κατατομὴ ἐλληνικὴ. Ὁ ἀριστερὸς ὀφθαλμὸς εἶναι κατεστραμμένος καὶ ὁ δεξιὸς ἔχει ὑποστῆ ζημίας. Ἡ λευκότης τοῦ βολβοῦ δηλοῦται, ὡς εἶναι σύννηθες εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ναοῦ, διὰ τριγωνικῆς λευκῆς κηλίδος. Ὀλίγαι βραχεῖαι λευκαὶ γραμμαὶ παρέχουν τὰ περισσότερα φωτιζόμενα μέρη τοῦ προσώπου. Ὁ ἅγιος φέρει στιχάριον μὲ κεραμόχρουν διάλιθον τραχηλέαν. Τὸ ἔνδυμα εἶναι λευκὸν μὲ πορτοκαλλιόχρους σκιάς, κοσμούμενον ἀπὸ ἀραιὰ καστανὰ κρινάνθεμα. Ἡ δεξιὰ χεὶρ κεκαμμένη κρατεῖ πρὸ τοῦ στήθους λαμπάδα. Ἡ ἄλλη κεκαλυμμένη ὑπὸ κεραμόχρου ὑφάσματος⁶⁶, τὸ ὁποῖον πίπτει ἀπὸ

du Cosmas Indicopleustès du Vatican, et celle du Grégoire de Nazianze de Paris: indice de la fixité de la tradition iconographique orientale».

⁶⁵) Tonsatus παρίσταται κ. ἀ. ὁ ἅγιος Στέφανος ὡς π. χ. εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Κιέβου (Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.) τόμ. II, Μόσχα, 1948, πίν. 119β) καὶ εἰς ψηφιδωτὸν τῆς ἐν Κιέβῳ Μονῆς τοῦ ἁγίου Μιχαήλ (αὐτόθι, πίν. 172). Βλ. καὶ Α. G r a b a r, «La peinture religieuse» σ. 226 ὑποσ. 5. Οἱ ἅγιοι διάκονοι εἰκονίζονται ἔχοντες «παπαλήθραν» καὶ ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου εἰς τὸ χωρίον Καλογέρου τοῦ Ἀμαρίου Κρήτης (G. G e r o l a, Monumenti, 2ος 1908, εἰκ. 377 ἐν σελ. 321).

Κληρικούς tonsatos συναντιῶμεν ἤδη τὸν 9ον αἰ. εἰς μικρογραφίας τοῦ ὑπ' ἀρ. 49 ἑλλην. κώδικος Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης (σσ. 156, 188, 342, 382 κλπ.).

Τὴν τοιοῦτου εἶδους κουρὰν Συμεῶν ὁ Θεσσαλονίκης (P. G. 155, 869) θεωρεῖ ὡς συμβολίζουσαν τὸν ἀκάνθινον στέφανον, ἀλλὰ καὶ τὸν στέφανον τῆς παρθενίας τῶν μοναχῶν.

Καθόλου βλ. ὅσα γράφει ἐπὶ τοῦ θέματος καὶ ὁ Φ. Κουκουλές, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς, Δ', Athènes, 1951, σσ. 355 - 356.

⁶⁶) Ἴσως εἶναι ὀράριον ὅ,τι φαίνεται ὡς παρυφὴ τοῦ ὑφάσματος. Καὶ εἰς τὸ Δαφνὶ παρὰ τοῖς ἁγίοις Λαυρεντίῳ καὶ Εὐπλῳ τὸ ὑφασμα εἶναι «recouvert par le bout de l' orarion» (G. de Jerphanion, L' attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient, La voix des monuments, Roma - Paris 1938, σ. 284).

Κατὰ τὸν Δ. Πάλλα ν (Μελετήματα Λειτουργικά - Ἀρχαιολογικά, Ε.Ε. Β.Σ., ΚΔ', 1954, σ. 161 - 163) «παρὰ τῶν λειτουργικῶν κειμένων ὡς διακριτι-

τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, κρατεῖ σκεῦος κατάκοσμον, ὁμοιάζον πρὸς τιάραν. Ἀριστερὰ τῆς κεφαλῆς τοῦ εἰκονιζομένου σώζονται τὰ γράμματα «ὁ ἄγ(ιο)ς».

Τὰ χεῖλη τοῦ ἁγίου συνθλίβονται ἔλαφρῶς καὶ τὸ βλέμμα του φαίνεται ἐκστατικόν. Τὸ πρόσωπόν του, πλατύ, ἀρρυτίδωτον, ἄβρόν, πρόσωπον μᾶλλον παιδίσκης ἢ νεανίου, ἐκφράζει παιδικὴν ἀγνότητα. Ὁ ἅγιος, ὁ ἔχων μορφὴν καὶ ψυχὴν παιδίου, ἀλλ' ἀνδρὸς σύνεσιν, ὡς μαρτυρεῖ ἡ κουρά, εἶναι πιθανώτατα ὁ Στέφανος⁶⁷. Ὅτι πρόκειται περὶ διακόνου δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία. Καθιστοῦν τοῦτο φανερόν ἡ θέσις, ὑπεράνω τῆς Προθέσεως, εἰς ἣν ὁ ἅγιος ζωγραφεῖται, ἡ στολή του καὶ τὸ κρατούμενον διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κιβωτίδιον⁶⁸.

κὸν ἀμφιον τοῦ ὑποδιακόνου παραδίδεται ὄχι τὸ ὄραριον, ἀλλὰ τὸ «μανδήλιον», ἀπλῶς ἐπιτιθέμενον ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου». Ὁ κ. Παλλας νομίζει «ὅτι τὸ μανδήλιον τοῦτο πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὴν ὀθόνην, τὴν ὁποίαν συχνὰ εἰς ἀπεικονίσεις διακόνων ἁγίων ἀπαντῶμεν νὰ φέρουν οὗτοι ἐρριμμένην ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς των παραλλήλως πρὸς τὸ ὄραριον διὰ τῆς χειρὸς των αὐτῆς, κεκαλυμμένης ὑπὸ τοῦ μανδηλίου, εἰκονίζονται οἱ διάκονοι οὗτοι νὰ κρατοῦν κιβωτίδιον».

⁶⁷) Εἰς τὴν αὐτὴν ὡς ἐν Ἄρτιῳ θέσιν ζωγραφεῖται ὁ Στέφανος κ. ἄ. ὅπως εἰς τὸν ἀνωτέρω (ὑποσ. 65) μνημονευθέντα ναὸν τοῦ Ἀμαρίου. Ὁ Κ. Καλοκέρης παρατηρεῖ (Κρ. Χρον. 5', 1952, σ. 254) ὅτι ἡ θέσις τοῦ Στεφάνου ὑπὸ τὸν Ἀρχάγγελον καὶ τοῦ Ρωμανοῦ ὑπὸ τὴν Παρθένον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἶναι θέσις συνήθης δι' αὐτοὺς εἰς ὅλην τὴν Κρήτην. Βλ. καὶ τοῦ ἰδίου, Αἰ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 119.

⁶⁸) Ὁ père Jerphanion (L' attribut des diacres) προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ ὅτι τὸ κιβωτίδιον, ὅπερ οἱ διάκονοι παρίστανται κρατοῦντες διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, εἰκονίζει θήκην περιέχουσαν τὴν θ. Εὐχαριστίαν καὶ ὄχι θυμίαμα, ὡς κοινῶς νομίζεται.

Πρὸς τὴν ἐρμηνείαν τοῦ Jerphanion ἀντιτίθεται τὸ γεγονός ὅτι καὶ σήμερον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος—αἱ πληροφορίες μου προέρχονται ἐκ τῆς Μονῆς Ἰβήρων—κατὰ τὰς μεγάλας ἑορτὰς ὁ διάκονος θυμιῶν κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, κεκαλυμμένης ὑπὸ μεγάλης μανδηλάς, πιπιούσης ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, ναϊδιόσχημον λιβανωτίδα, ἣτις ὀνομάζεται κιβωτός. Ἐνῶ δ' ὁ διάκονος θυμιᾷ, εἰς τῶν ἐκκλησιαζομένων, ὡσάκις παρίσταται ἀνάγκη, λαμβάνει ἐκ τῆς κιβωτοῦ θυμίαμα καὶ ῥίπτει αὐτὸ εἰς τὸ θυμιατήριον. Καὶ ὁ Δ. Παλλας (ἐνθ' ἀνωτ. σ. 164) θεωρεῖ ἀναμφίβολον ὅτι εἰς τὰς παραστάσεις ἁγίων διακόνων, φερόντων θυμιατήριον, τὸ συγχρόνως πρὸς τὸ θυμιατήριον κρατούμενον παρ' αὐτῶν κιβωτίδιον ἀπεικονίζει λιβανωτίδα καὶ ὄχι ἀρτοφόριον.

Σχεδιάσμα θυμιῶντος διακόνου καὶ κρατοῦντος λιβανωτίδα διὰ τῆς ἀριστερᾶς παρέσχεν ἤδη ὁ Ρῶσσος Βασίλειος Μπάρσκι εἰς τὸν Γ' τόμον τῆς Περιηγήσεώς του τῆς ἐκδοθείσης ἐπιμελείᾳ Ν. Μπαρσονκῶφ ἐν Πετροπόλει τῷ 1887, μεταξὺ τῶν σσ 76 καὶ 77. Ἡ ἐν προκειμένῳ κυριωτέρα διαφορὰ μεταξὺ τοῦ σχεδίασματος καὶ τῶν πλείστων τοιχογραφιῶν συνίσταται καὶ εἰς τὴν θέσιν εἰς ἣν κρατεῖ ὁ διάκονος τὴν λιβανωτίδα: εἰς τὸ σχεδιάσμα ὑψη-

Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνης ἀσυνήθης εἶναι ἡ λαμπάς, τὴν ὁποῖαν κρατεῖ ὁ διάκονος διὰ τῆς δεξιᾶς χειρός. Συνήθως οἱ διάκονοι ζωγραφοῦνται διὰ τῆς δεξιᾶς αἰωροῦντες θυμιατήριον, σπανίως δὲ κρατοῦντες τὸν σταυρὸν τοῦ μάρτυρος⁶⁹. Κηροπήγιον μὲ λαμπάδα κρατεῖ εἰς τὴν δεξιὰν ὁ διάκονος «Εὐπλος», ὁ εἰκονιζόμενος εἰς τὴν Πρόθεσιν τοῦ εἰς Κλένιαν τῆς Κορινθίας ναοῦ Ἁγίου Νικόλαος (ἴσως τοῦ 13ου αἰῶνος)⁷⁰. Ἐπίσης, ὡς ἐν Ἀρτῶ, βαστάζει κατὰ πᾶσαν πιθανότητα λαμπάδα διάκονος ζωγραφούμενος ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ τῆς Γκουβερνιωτίσης⁷¹ εἰς τὴν Κρήτην (μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ.). Καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (1431) παρὰ τὸ Κάστρον τοῦ Γερακίου ἐπὶ τοῦ Β. καὶ Ν. τοίχου τοῦ ἁγίου Βήματος εἰκονίζονται διάκονοι ἀνέχοντες τρίποδα κηροπήγια μὲ λαμπάδας.

Εἰς τὴν παράστασιν ἐντὸς τῆς Προθέσεως διακόνων λαμπαδηφορούντων πρέπει νομίζω ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐπίδρασιν τῶν τελουμένων ἐπὶ τῆς θέσεως παρὰ τὴν ὁποῖαν οὗτοι ζωγραφοῦνται. Εἶναι γνωστὸν ὅτι κατὰ τὴν Λειτουργίαν ἀπὸ τῆς Προσκομιδῆς τῶν Τιμίων Δώρων καίει ἐπὶ τῆς Προθέσεως λαμπάς. Εἶναι δὲ πιθανώτατον ὅτι τοῦτο συνέβαινεν ἔκπαλαι καὶ δι' αὐτὸ εἰκονίσθησαν οἱ διάκονοι παρὰ τὴν Πρόθεσιν λαμπαδηφοροῦντες. Ἡ λαμπαδηφορία ἄλλωστε δὲν εἶναι τι τὸ ξένον πρὸς τὰ ἔργα τῶν διακόνων ἀκόμη καὶ σήμερον. Εἰς τὸ Ἁγίον Ὅρος π. χ., ὅταν εἰς τὴν Λειτουργίαν μετέχουν πλείονες διάκονοι, κατὰ τὴν μεγάλην εἴσοδον διάκονοι κρατοῦν τὰς λαμπάδας τὰς προηγουμένας τῶν Τιμίων Δώρων⁷². Καὶ εἰς τὴν περιώνυμον τοιχο-

λά παρὰ τὸν ἀριστερὸν ὄμον, ἐνῶ εἰς τὰς τοιχογραφίας χαμηλὰ παρὰ τὴν ὀσφύν. Νομίζω ὁμως ὅτι καὶ αὕτη ἡ διαφορὰ εἶναι ἀσήμαντος. Ἄλλωστε εἰς τοιχογραφίαν ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος τῆς Ἱ. Μονῆς Ζερμπίτης (1664) ὁ ἅγιος διάκονος Φίλιππος κρατεῖ τὴν λιβανωτίδα, ἔχουσαν τὸ σῦνηθες εἰς τὰς τοιχογραφίας σχῆμα, ὑψηλά, σχεδὸν ὅπως ὁ διάκονος τοῦ σχεδιάσματος Μπάρσκι.

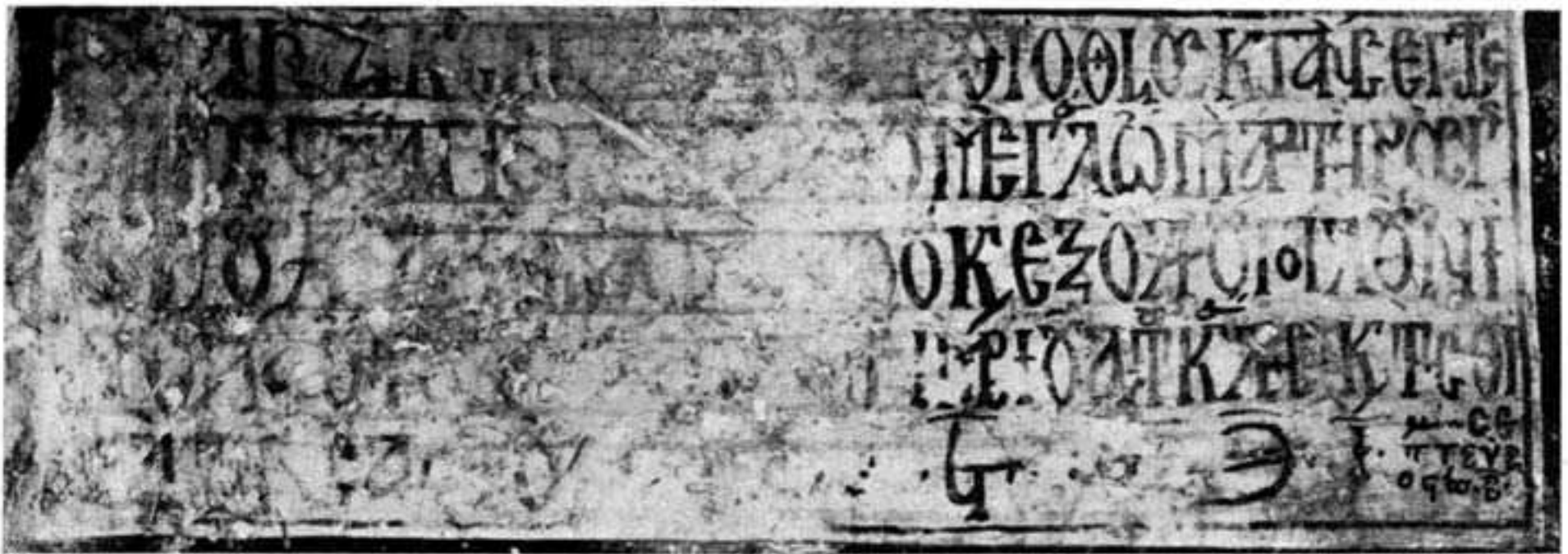
⁶⁹) G. de Jerphanion, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 283.

⁷⁰) Τὸν ναὸν ἐπεσκέφθην κατὰ περιοδείαν μου τὸ θέρος τοῦ 1952 καὶ ἐφωτογράφησα ἱκανὰς ἀπὸ τὰς καλῶς διατηρουμένας τοιχογραφίας του. Τὸ ναῦδριον εὑρίσκεται ἐγγύτατα τῆς Κλένιας. Παρ' αὐτὴν ὑπάρχει καὶ ἄλλος ναὸς τοῦ ἁγίου Νικολάου, ἔξω τοῦ χωρίου, ἐπὶ τοῦ ὄρους Νυφίτσα, θεωρούμενος σήμερον ὡς ναὸς τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος. Κατὰ τὴν σωζομένην ὁμως γραπτὴν κτιτορικὴν ἐπιγραφὴν ὁ ναὸς ἐτιμᾶτο καὶ αὐτὸς ἐπ' ὀνόματι τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ ἱστορήθη τῷ Ζ.Ρ.Β. «ἐν μηνὶ νοεβρύω ιε'», ἤτοι τῷ 1593. Ἐν τέλει μάλιστα τῆς ἐπιγραφῆς ἀναφέρονται καὶ οἱ ἁγιογράφοι: «ἡ παροῦσα τοίνυν (;) ἱστορία γέγονε παρ' ἐμοῦ Μαρίνου (;) τοῦ Κακαβᾶ σὺν τῷ ἀδελφῷ Δημητρίῳ». Καὶ τοῦ δευτέρου ναοῦ αἱ τοιχογραφίαι, καίπερ νεώτεραι, εἶναι λίαν ἐνδιαφέρουσαι.

⁷¹) M. Chatzidakis, Rapports, πίναξ 11α.

⁷²) Καὶ ὡς πρὸς τοῦτο αἱ πληροφορίες μου προέρχονται ἐκ τῆς Μονῆς Ἱβήρων.

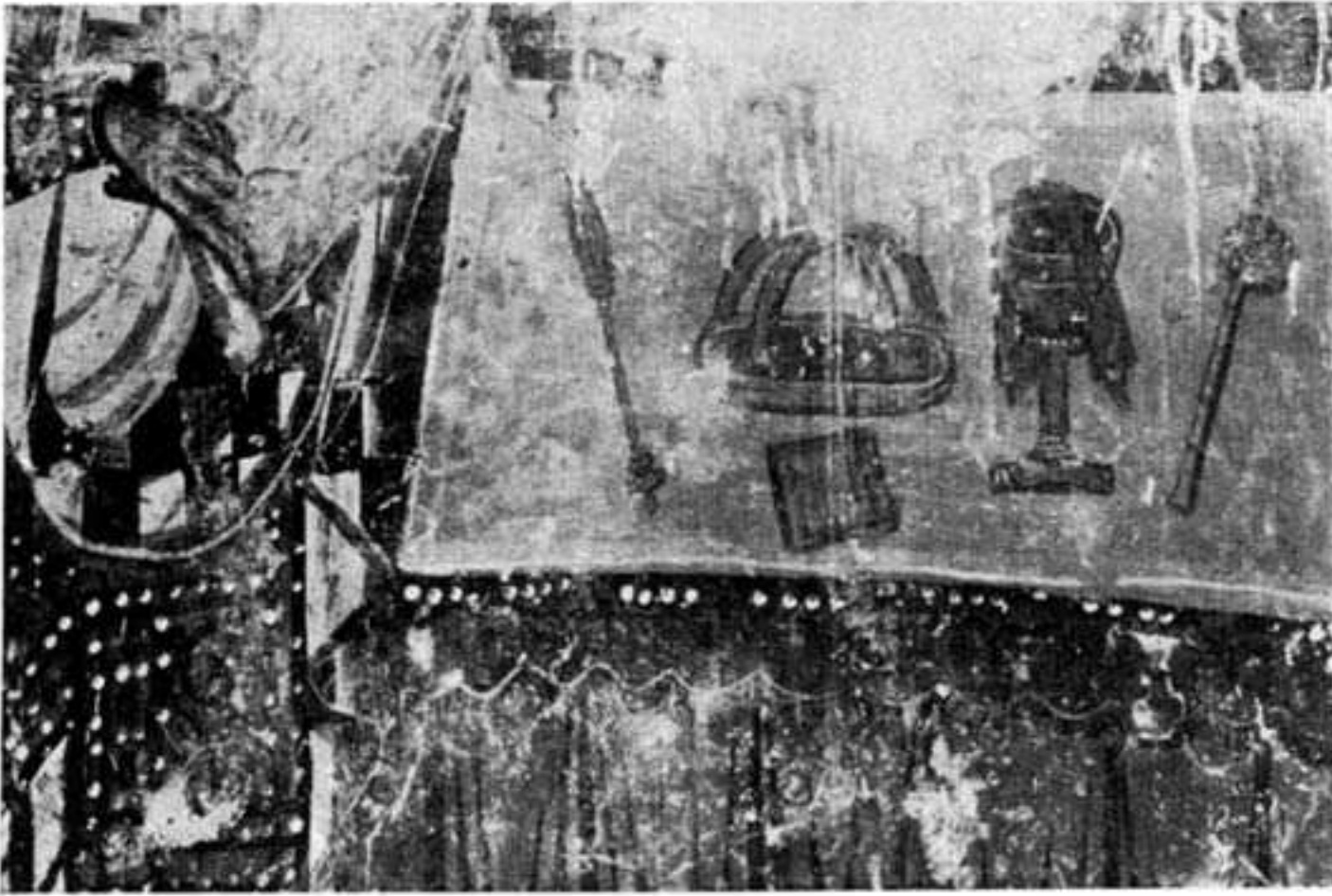
Είχ. 1 — Ο ναΐσκος του Ἁγίου
Γεωργίου εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης.



Είχ. 2 — Ἡ κειτορική ἐπιγραφή.

+ ω ρ π π υ κ η η
 ο μ τ ο β ρ η η ε α ρ η η
 ε ν η γ η κ η γ υ ο λ ν α ι ρ
 γ υ η κ η α λ η ψ η α χ υ ε ρ θ

Είχ. 3 — Ἐνθύμησις ἐπὶ
τοῦ βορείου σκέλους τῆς
Δ ἐνισχυτικῆς ζώνης τοῦ
ναΐσκου.



Εἰκ. 1. — Ἡ ἅγια Τράπεζα Λεπτομέρεια ἐκ τῆς παραστάσεως τῆς θείας Λειτουργίας.



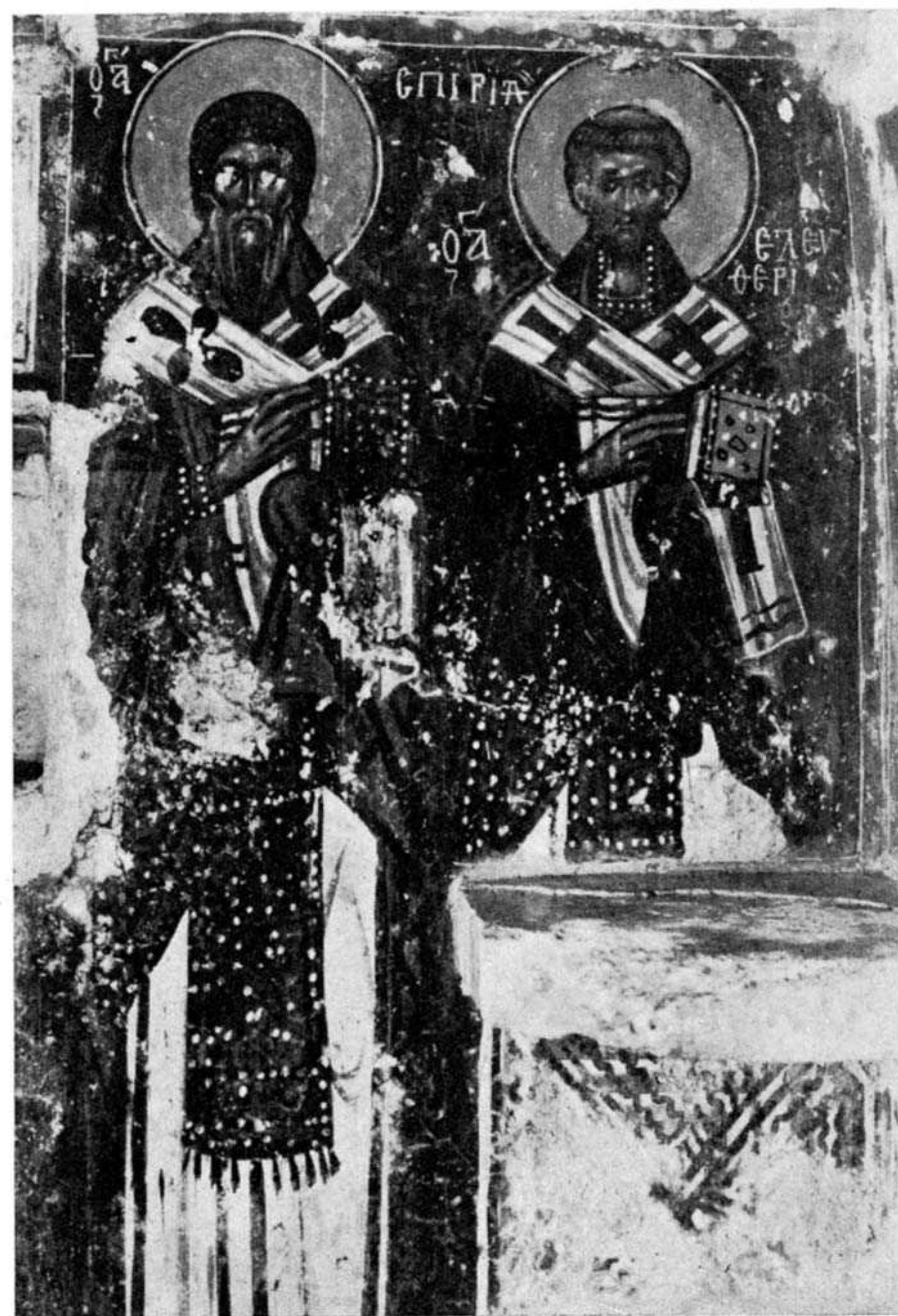
Εἰκ. 2 — Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ.



Ὁ δεξιὸς ἄγγελος τῆς Φιλοξενίας καὶ ἡ Ἄγασ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2 τοῦ πιν. Β.



Εἰκ. 1. — Ὁ ἅγιος Στέφανος.



Εἰκ. 2. — Οἱ ἅγιοι Σπυρίδων καὶ Ἐλευθέριος.

γραφίαν τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ τὴν εἰκονίζουσιν ἀγγελικὴν λειτουργίαν καὶ ἀκριβέστερον στιγμὴν μεγάλης εἰσόδου, ἄγγελοι ἐνδεδυμένοι ὡς διάκονοι προηγουῖνται τῆς πομπῆς, ἀνέχοντες κηροπήγια μετὰ λαμπάδων⁷³. Ἄς σημειωθῆ δὲ ὅτι καὶ ἡ καθόλου ἀπεικόνισις διακόνων ἐν τῇ Προθέσει δὲν εἶναι ἄσχετος πρὸς τὴν ὑπὸ διακόνων προετοιμασίαν ὀλοκλήρου τῆς Προσκομιδῆς εἰς χρόνους παλαιότερους καὶ μάλιστα «ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ»⁷⁴.

Ἐπὶ τῆς ἐτέρας στενῆς λωρίδος τοῦ Ἄν. τοίχου ἐζωγραφεῖτο ὀλόσωμος ἄλλος διάκονος, φέρων ἐνδύμα ὅμοιον πρὸς τὸ ἄμφιον τοῦ ἄνωτέρω, κοσμούμενον εἰς τὰ κράσπεδα ὑπὸ πλατείας διαλίθου ταινίας. Εἰς τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος ἡ εἰκὼν εἶναι κατεστραμμένη.

5 ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΚΑΙ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

Ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου, παρὰ τὴν γωνίαν τῆς Προθέσεως εἰκονίζονται κατενώπιον δύο ἱεράρχαι: δεξιὰ ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος καὶ πλησίον τοῦ ὀλόσωμος ὁ ἅγιος Σπυρίδων (Πίν. Δ', εἰκ. 2). Ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος φέρει λευκὸν στιχάριον καὶ φαιλόριον χρώματος καστανοῦ πρὸς τὸ ἰῶδες. Τὸ στιτόχρον ὁμοφόριόν του κοσμεῖται ὑπὸ σταυροῦν μελανῶν. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς καλυπτομένης ἀπὸ τὸ φαιλόριον ὁ ἱεράρχης κρατεῖ Εὐαγγέλιον μὲ στάχωμα κίτρινον καὶ διὰ τῆς ἄλλης εὐλογεῖ. Εἶναι «νέος ἀρχιγένης» κατὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς⁷⁵, tonsatus καὶ αὐτός, μὲ κόμην κοντὴν, πυκνὴν, ἀνοικτοῦ καστανοῦ χρώματος, μύστακα βραχύν, λεπτὸν καὶ ὀξύληκτον, γένειον βραχύτατον, ὁμοιόχρωμον πρὸς τὴν κόμην. Ἐχει μεγάλους, μελανοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὸ βλέμμα του εἶναι ἐστραμμένον πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὰ μικρά του ὦτα προέχουν, αἱ ὀστεώδεις παρειαὶ εἶναι ἐρυθροπαῖ καὶ τὸ στόμα μικρόν, ἡμιάνοικτον. Μεταξὺ τοῦ φωτιζομένου μέρους τοῦ προσώπου καὶ τῆς καφῆ σκιᾶς παρεμβάλλεται σκιὰ πρασίνῃ⁷⁶.

Ἡ μορφή τοῦ ἱεράρχου εἶναι πλήρης ζωῆς (Πίν. Ε', εἰκ. 1)· εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς του διαλάμπει ἡ φλόξ ζωηροτάτου ἐνδιαφέροντος διὰ τὸν πιστὸν τὸν ἰστιάμενον ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ.

Ὁ τύπος τοῦ ἁγίου, ὡς ἐμφανίζεται ἐδῶ, εἶναι γνωστὸς καὶ παλαιότερον. Οὕτως εἰς τὸν Ὅσιον Λουκᾶν τῆς Φωκίδος⁷⁷ ὁ ἅγιος Ἐλευ-

⁷³) G. Millet, Monuments de Mistra, εἰκ. 113', 114.

⁷⁴) Βλ. Π. Τρεμπέλαν, ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 223 · 224.

⁷⁵) Σελίς 156.

⁷⁶) Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας, αἵτινες εἰκονίζουσιν τὸν ἅγιον Σπυρίδωνα καὶ τὸν ἅγιον Ὀνούφριον, περὶ ὧν κατωτέρω.

⁷⁷) E. Diez - O. Demus, Byzantine mosaics in Greece. Cambridge-Massachusetts 1931, πίναξ III ἔγχρωμος ἐντὸς κειμένου.

θέριος είναι νέος με βραχεϊαν κόμην, με παπαλήθραν, έχων βραχὺ διχαλωτὸν γένειον.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Ἐλευθερίου ἀποτελεῖ μίαν ἀπὸ τὰς πλέον σημαντικὰς ἐξ ὧν ἐσώθησαν εἰς τὸν Ἄρτον. Ἡ τεχνική της μὲ τὴν λεπτολόγον ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει σταθερὸν περίγραμμα, ἀρκετὴ πλαστικότης καὶ ἀντιθέσεις ἀπότομοι μεταξὺ φωτὸς καὶ σκιᾶς, ὁμοιάζει πολὺ πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὰ περιορισμένα φῶτα ἀποδίδονται μὲ ὀλίγας, βραχείας, ἀνοικτοῦ χρώματος γραμμάς, αἱ ὁποῖαι μακρόθιν φαίνονται ὡς φωτειναὶ κηλίδες⁷⁸. Ἄλλ' αὐταὶ αἱ γραμμαὶ δὲν εἶναι ἀκόμη ὅ,τι κυρίως ὀνομάζομεν ψιμυθιάς εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Πάντως εἶναι γνωστὸν ὅτι κατὰ τὴν Παλαιολόγειον ἐποχὴν τοιχογραφίαι ὁμοιάζουν εἰς τὴν τεχνικὴν πρὸς φορητὰς εἰκόνας. Τοιοῦται τοιχογραφίαι εἶναι λ. χ. αἱ τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυσιστῶν, αἵτινες ἀποτελοῦν ἐν τῶν λαμπροτέρων παραδειγμάτων τῆς τεχνοτροπίας, ἡ ὁποία ἐπεκράτησεν εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος.

Ὁ ἅγιος Σπυρίδων φέρει κεραμόχρουν φαιλόνιον, λευκὸν στιχάριον καὶ ὠμοφόριον μὲ καστανούς σταυρούς. Τὴν κεφαλὴν καὶ τὰ ὠτά του καλύπτει ἰδιόρρυθμον, προφανῶς πλεκτόν, κάλυμμα, ὁμοιάζον μὲ κουκούλλιον⁷⁹, χρώματος ἀνοικτοῦ καστανοῦ πρὸς τὸ ἰῶδες μὲ γραμμάς μελανάς. Τὸ γένειον καὶ ὁ μύσταξ τοῦ ἁγίου εἶναι λευκόξανθα, οἱ ὀφθαλμοὶ κατεστραμμένοι, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου λεπτὰ καὶ τὸ σῶμα λίαν ἐλίμηκες, παρέχον τὴν ἐντύπωσιν στύλου⁸⁰.

⁷⁸) Καὶ ὁ καθηγητὴς Ξυγγόπουλος εἰς βιβλιοκρισίαν τοῦ ἔργου τῶν G. Millet - D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, δημοσιευθεῖσαν εἰς Ε.Ε.Β.Σ. ΙΒ', 1936 σ. 465 παρατηρεῖ περὶ τῆς τεχνικῆς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεοσκεπάστου ὅτι «παρέχει ὄχι μικρὸν ἐνδιαφέρον καὶ διὰ τοὺς ἀσχολουμένους μὲ τὴν ἱστορίαν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὸ σκοτεινὸν γενικὸν χρῶμα τῶν σαρκῶν (προπλασμός) καὶ ὁ λίαν περιορισμένος φωτισμός τῶν προσώπων διὰ μικρῶν φωτεινῶν κηλίδων μόνον εἰς τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα, εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι χαρακτηρίζει καὶ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων». Ἐν συνεχείᾳ δ' ἐπιλέγει ὅτι «εἰς ἐλάχιστα ἴσως μνημεῖα τοῦ 14ου αἰ. παρατηρεῖται οὕτω στενὴ σχέσις μεταξὺ τῆς μεγάλης τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων».

⁷⁹) Ἄλλαχοῦ ὁ ἅγιος Σπυρίδων φέρει ναυτικὸν πλεκτὸν σκούφον (Α. Ὁρλάνοδος ABME, Ε', 1939 - 40, σ. 174) Καὶ κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς ὁ ἅγιος εἰκονίζεται φορῶν «σκούφιαν» (σ. 154).

⁸⁰) Καὶ εἰς ἄλλους ναοὺς τοιχογραφίαι ἱεραρχῶν ὑπενθυμιζοῦν στύλους. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου Ρεθύμνης*, Κρ. Χρον. Ι', 1956, σ. 228.

Καὶ οἱ ἱεράρχαι τῆς ἀψίδος τοῦ Ἀφεντικοῦ Μυσιστῶ μὲ τὰς καθ' ὅμοιον τρόπον ἐπαναλαμβανομένας κατακορύφους πλατείας πτυχὰς τῶν στιχαρίων των

Ἡ διάταξις τοῦ γενείου, τὸ στίλβον ἐκ τοῦ φωτὸς πρόσωπον, τὸ σχῆμα τοῦ καλύμματος τῆς κεφαλῆς ὑπενθυμίζουν πολὺ μορφὴν ἁγίου, εἰκονιζαμένου ἐπὶ τῆς β. πλευρᾶς τοῦ παρεκκλησίου Ἁγίου Ἰωάννης εἰς τὴν μονὴν Βαλσαμονέρου⁸¹. Τῆς τοιχογραφίας τοῦ Βαλσαμονέρου παραθέτω φωτογραφίαν⁸² (Πίν. Ε', εἰκ. 2). Παριστάνει κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὸν ἅγιον Παφνούτ·ον⁸³ καὶ εὐρίσκεται ἐπὶ τῆς Νοτίας πλευρᾶς πεσσοῦ, ἐφ' οὗ στηρίζονται δύο τόξα βαίνοντα ἀπὸ Ἀ. πρὸς Δ. Εἰς τὰς ἀντιugas ἀμφοτέρων τῶν τόξων ὑπάρχουν ἐπιγραφαί. Ἡ γεγραμμένη ἐπὶ τοῦ Ἀνατολικοῦ παρέχει τὴν χρονολογίαν 1407 καὶ ἡ ἐπὶ τοῦ Δυτικοῦ ἀναφέρει τὸ ἔτος 1428. Ὡστε ὁ ἅγιος Παφνούτιος, εἴτε ἐξωγραφῆθη κατὰ τὸ ἓν εἴτε κατὰ τὸ ἄλλο ἔτος, εὐρίσκεται χρονολογικῶς πλησίον τοῦ ἡμετέρου ἁγίου Σπυρίδωνος. Καὶ τὸ ὕφος γενικώτερον τῶν δύο τοιχογραφιῶν ὁμοιάζει πολὺ. Ὅτι πρόκειται δι' ἔργα τῆς ἰδίας σχολῆς δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία. Ἐὰν ὁμοιάζον περισσότερον ἢ τεχνικὴ ἐκτέλεσις καὶ τὰ χρώματα⁸⁴, θὰ ἠδύνατο κανεῖς νὰ ὑποστηρίξη ὅτι πρόκειται διὰ τὸν ἴδιον ζωγράφον.

6. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΥΠΑΣ

Παρὰ τὸν ἅγιον Σπυρίδωνα ἀνοίγεται εἰς τὸν τοῖχον μικρὸν ἐρμάριον. Ἀριστερώτερον εἰκονίζετο κατενώπιον ἄλλος ἱεράρχης. Ἐξ αὐτοῦ ἐσώζετο μεγαλύτερον τμήμα, ὅτε πρὸ ἐτῶν εἶχον ἐπισκεφθῆ τὸν ναὸν καὶ ἐφωτογράφησα τὴν τοιχογραφίαν. Κατὰ τὸ μεσολαβῆσαν ἔκτοτε ἱκανὸν χρονικὸν διάστημα ἡ εἰκὼν ὑπέστη μεγαλυτέραν φθοράν, ὥστε σήμερον ἐκ τοῦ προσώπου σώζεται μόνον μικρὸν τμήμα. Δι' αὐτὸ καὶ παρέχω τὴν παλαιότεραν φωτογραφίαν (Πίν. Ε', εἰκ. 3).

Ὁ ἅγιος ἔχει βραχεῖαν, λευκὴν, ὑπόξανθον κόμην. Ὁ μύσταξ αὐτοῦ ἦτο ἀρκούντως παχύς, κοντός, μὲ καμπυλούμενα ἄκρα. Προεῖχεν ὁ γυμνὸς τριχῶν ἀνθερεῶν καὶ ἦτο βραχὺ τὸ γένειον, βοστρυχωτόν, δι-

δημιουργοῦν ἐντύπωσιν στύλων. Οἱ ἱεράρχαι εἶναι οἱ κατ' ἐξοχὴν στῦλοι τῆς ἐκκλησίας.

⁸¹) Περὶ αὐτῆς βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, σσ. 72 - 75.

⁸²) Ἀνήκει εἰς τὸν κ. Μ. Καλλιγᾶν. Τὸν εὐχαριστῶ διὰ τὴν παραχώρησιν. Ἐπίσης εὐχαριστῶ αὐτὸν θερμότατα, ἐπειδὴ κατὰ τὴν σύνταξιν τῆς παρουσίας μελέτης ἔθεσεν εἰς τὴν διάθεσίν μου τὴν βιβλιοθήκην του.

⁸³) Τὰ σωζόμενα γράμματα τοῦ ὀνόματος τοῦ ἁγίου εἶναι Παφ.ουτ...

⁸⁴) Ἡ φωτεινὴ ἐπίδερμις τοῦ προσώπου ἀποδίδεται δι' ὄχρας ὑπερύθρου. Αἱ σκιαὶ ἔχουν χρῶμα καφέ, ἐνιαχοῦ ὑπελαιόχρουν. Λευκαί, πολλαί, ἀκτινωταὶ γραμμαὶ γράφονται ὑπὸ τοὺς ὀφθαλμούς. Τὴν γενειάδα διαμορφώνουν κυανόφαιοι θύσανοι ἐπὶ καφέ βάθους. Ὁ ἅγιος φορεῖ κυανὴν καλύπτραν καὶ καστανὸν μανδύαν.

κόρυφον. Οἱ ὄμοι τοῦ ἁγίου ἔκλινον πρὸς τὰ κάτω. Τὸ φαιλόσιον του, τὸ ἐπιγονάτιον καὶ τὸ περιτραχήλιον εἶχον καστανὸν χροῶμα. Ὁ Ἱεράρχης ἐκράτει Εὐαγγέλιον δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, καλυπτομένων ἀπὸ τὸ φαιλόσιον. Δεξιὰ τοῦ προσώπου του σώζονται τὰ γράμματα *ΑΝΤΙ*, ἐπιτρέποντα νὰ συμπληρώσωμεν τὸ ὄνομα Ἀντύπας. Καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς θέλει τὸν ἐπίσκοπον Περγάμου γέροντα, ἀλλὰ «μακρουγένην»⁸⁵.

Εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἀντύπα τὰ περιγράμματα εἶναι ἔντονα, σταθερά, προδίδοντα μάλιστα ἱκανὴν σχηματοποίησιν. Ἡ κόμη καὶ τὸ γένειον εἶναι ἀρκοῦντως περιποιημένα καὶ ἡ ἐκ τῆς φροντίδος αὐτῆς ἡμερότης γλυκαίνει τὴν μέχρι σκυθρωπότητος αὐστηρὰν μορφήν τοῦ ἱεράρχου.

Ἀνιστοίχως πρὸς τοὺς ἁγίους Ἐλευθέριον, Σπυρίδωνα καὶ Ἀντύπαν εἰς τὸν Ν. τοῖχον τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζοντο τρεῖς ἱεράρχαι καὶ ἄνωθεν σὺτῶν καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ τοίχου τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου⁸⁶. Ἐκ τῆς τελευταίας τοιχογραφίας σώζεται μόνον τὸ παρὰ τὴν ἄνω πλευρὰν τῆς τμῆμα⁸⁷: οἰκοδομήματα τοῦ βάθους, ὧν τὰς στέγας συνδέει κεραμόχρουν κροσσωτὸν ὑφασμα, ἀριστερὰ ὑπολείμματα τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰωακείμ, τοῦ ὁποίου ἡ κόμη εἶχε χροῶμα καστανόν, δεξιὰ ἡ ὄροφὴ κιβωρίου καὶ παρ' αὐτὴν ἄγγελος πτερυγίζων. Ὑπὸ τὸ κιβώριον θὰ ἐκάθητο ἡ τρεφομένη ἐντὸς τῶν Ἀγίων Θεοτόκος. Διατηρεῖται ἀκόμη γεγραμμένη ἐκεῖ πλησίον ἡ βραχυγραφία: Μ(ή)τηρ Θε(ο)ῦ.

Τὴν παράστασιν τῶν Εἰσοδίων, ὡς καὶ ἐκείνας τῶν ὁποίων θὰ ἐπα-

⁸⁵) Σελ. 155.

⁸⁶) Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (σ. 218) ὀρίζει ἵνα ἡ σκηνὴ τῶν Εἰσοδίων ζωγραφῆται εἰς τὸν δεξιὸν τοῖχον τοῦ ἱεροῦ παρὰ τὴν ἀψίδα. Τὸν λόγον τῆς ἀπεικονίσεως ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ βλ. παρὰ Α. Ξυγγοπούλω, Ἡ προμ. τωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, Ε.Ε.Β.Σ. 1Γ', 1937, σ. 177.

⁸⁷) Ὁ Κ. Καλοκέρης (Αἰ Βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, σ. 110, ὑποσ. 3) σημειώνει μεταξὺ τῶν ἀξιολογωτέρων ἐν Κρήτῃ τοιχογραφιῶν τῶν Εἰσοδίων καὶ τὴν παράστασιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγ. Γεωργίου εἰς Ζουρίδι. (Καὶ ὁ Gerola ὡς ναὸν τοῦ χωρίου Ζουρίδι καταγράφει τὸν Ἅγιον Γεώργιον τοῦ Ἄρτου. Βλ. *Elenco topografico* σ. 168 καὶ *Monumenti* 4ος σ. 474). Ἀλλὰ πλὴν τοῦ εἰς Ἄρτὸν ναῖσκου ἄλλος τοιχογραφημένος σωζόμενος ναὸς τοῦ ἁγίου Γεωργίου δὲν ὑφίσταται εἰς Ζουρίδι. Καὶ ἡ κατάστασις τῆς τοιχογραφίας τῶν Εἰσοδίων τοῦ Ἄρτου εἶναι ἀπὸ τοῦ 1941, ὅτε ἐπεσκέφθην τὸν ναὸν καὶ ἐφωτογράφησα τὸ πρῶτον τοιχογραφίας του, ὡς περιγράφω αὐτήν. Νῦν δ' ἴσως εἶναι καὶ χειροτέρα.

κολουθήση περιγραφή, δυνάμεθα νὰ καταλέξωμεν εἰς τὸν ἀγιολογικὸν εἰκονογραφικὸν κύκλον.

7. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ

Ἀντιθέτως πρὸς τὸν ἅγιον Ἀντύπαν ὁ ἅγιος Ὀνούφριος, παραπλεύρως ζωγραφούμενος, ὑπὸ τὸ βόρειον σκέλος τῆς ἀνατολικῆς ἐνισχυτικῆς ζώνης, παρίσταται λίαν ἀτημέλητος. Εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας τὸ βάθος εἶναι κυανοῦν, ὡς συνήθως, ἔπειτα καφὲ καὶ κατωτέρω καφελαιόχρουν (χρῶμα καφὲ ἀναμεμιγμένον μὲ κυανοῦν).

Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ὀλόσωμος, γυμνός, κατενώπιον μὲ τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην ἑλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ. Αἱ τρίχες του εἶναι ἡμίλευκοι, μὲ τόνους ἀνοικτοῦ καφέ, ὅπερ ἀποβαίνει πολλαχοῦ φαιόν, ὑποπράσινον. Ἡ ἀκτένιστος κόμη εἶναι πλουσία καὶ μακρά. Εἰς τὸ μέσον τῆς κεφαλῆς βραχεῖς καὶ τραχεῖς βόστρουχοι, λευκοὶ εἰς τὰς ῥίζας των, σχηματίζουν οἰονεὶ πυροστρόβιλον, ἐν ᾧ ἄλλοι μακροὶ πλόκαμοι, πίπτουν κυματιστοὶ πρὸ τοῦ στήθους καὶ καλύπτουν τὸν ἀριστερὸν ὤμον. Τὸ φωτιζόμενον τμήμα τοῦ μετώπου ἔχει τριγωνικὸν σχῆμα. Οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι σκιεροί, βυθισμένοι μέσα εἰς τὰς κόγχας των. Τὰ ὀστέα τῶν λιποσάρκων παρειῶν προέχουν, ὁ λεπτὸς μύσταξ κατευθύνεται πρὸς τὰ κάτω καὶ ἡ γενειὰς εἶναι μακροτάτη, μονοκόρυφος. Τὸ σῶμα ὁ ἅγιος ἔχει ἰσχνότατον καὶ τὰς μακροδακτύλους χεῖρας ἐσταυρωμένας πρὸ τοῦ στήθους. Ἐκ τοῦ δεξιοῦ βραχίονος φωτίζεται μόνον τὸ μέσον αὐτοῦ. Τὸ φωτεινὸν τμήμα ἀποδίδει ταινία χρώματος σιτόχρου ὑποπρασίνου. Οὕτω δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωσις ὅτι τὸν βραχίονα τοῦ ἁγίου ἀποτελεῖ μόνον τὸ ὀστοῦν. Ὁ ἀσκητὴς φέρει περίζωμα δηλούμενον μὲ καστανὰς καμπύλας, αἵτινες ἔχουν μεταξύ των πρασίνας διακεκομμένας γραμμάς. Ἡ εἰκὼν εἶναι πολλαχοῦ κατεστραμμένη. Δεξιᾶ τῆς κεφαλῆς σώζονται τὰ γράμματα ΝΔ, προφανῶς λείψανα τοῦ ὀνόματος Ὀνούφριος.

Τὸ βλέμμα τοῦ ἁγίου εἶναι βαθὺ καὶ μαρτυρεῖ ἄνθρωπον παραδεδομένον εἰς τὰς σκέψεις του. Τὴν τραχύτητα τῆς μορφῆς μετριάζει τὸ γλυκὺ φῶς, ὅπερ ἐκχύνεται ἐπὶ τοῦ προσώπου.

Ὁ ἅγιος Ὀνούφριος εἰκονίζεται περίπου ὅπως περιγράφει αὐτὸν ὁ ἀββᾶς Παφνούτιος, «ὡς ἄνθρωπος φοβερὸς τὴν θεάν, γυμνὸς τὸ σῶμα»⁸⁸. Ὁ τύπος τοῦ ἁγίου παριστανομένου κατενώπιον μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους ἀπαντᾷ τὸν 14ον αἰῶνα εἰς μικρογραφίαν τοῦ ὑπ' ἀριθ. 16 κώδικος τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης⁸⁹ καὶ

⁸⁸) Κατὰ τὸν Α. Ξυγγόπουλον, Βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ γλυπτὰ Ε.Ε. Β.Σ. 15ος, 1939, σ. 270

⁸⁹) Αὐτόθι σ. 274· βλ. καὶ εἰκ. 9 ἐν σελ. 273.

βραδύτερον, περί τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., εἰς τὴν Κρήτην μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναΐσκου τῶν Εἰσοδίων εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος⁹⁰.

Ὁ ὄσιος τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει κατὰ τὴν μορφήν πρὸς τὸν ἴδιον ἀσκητὴν τὸν ζωγραφούμενον ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς Μονῆς Βαλσαμονέρου — εἶναι ἀφιερωμένος εἰς τὴν Θεοτόκον — ἐπὶ τῆς βορείας πλευρᾶς τοῦ προμνημονευθέντος πεσσοῦ⁹¹. Ἐκεῖ ὅμως ὁ ἅγιος ἔχει τὰς χεῖρας πρὸ τοῦ στήθους μὲ τὰς παλάμας πρὸς τὰ ἔξω.

8 Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ

Δυτικώτερον, ὑπὸ τὸ βόρειον παράθυρον, μόλις διαγράφεται ὀρθία μορφή μικρῶν διαστάσεων, φέρουσα βαθύχρωμα ἐνδύματα καὶ κρατοῦσα διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς Εὐαγγέλιον.

Πρὸς τ' ἀριστερὰ εἰκονίζεται κατενώπιον ὁ Ἄρχων Μιχαήλ, ἐξίτηλος ἤδη καὶ αὐτὸς κατὰ τὸ πλεῖστον (Πίν. 5', εἰκ. 1). Ἐχει πρόσωπον ὠσειδὲς καὶ κόμην οὔλην, μακράν, ἀνοικτοῦ καφὲ χρώματος, ἀρκούντως ἐσχηματοποιημένην. Ἐπὶ τῆς κόμης δὲν ζωγραφεῖται ἡ ταινία ἢ συνήθως στέφουσα τὰς ἀγγελικὰς κεφαλὰς. Ὁ ἀρχάγγελος φέρει χιτῶνα πράσινον, θώρακα καφὲ μὲ φολίδας εἰς σχῆμα φύλλων φυτοῦ, χλαμύδα ἐρυθρὰν καὶ ὑψηλὰ ὑποδήματα κόκκινα. Κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς ὀρθιον, ἔλαφρῶς κεκλιμένον ξίφος, ἐφ' οὗ διακρίνονται ἴχνη διακοσμῆσεως, ὁμοιάζοντα μὲ γράμματα⁹². Αἱ πτέρυγες τοῦ ἀγγέλου ἔχουν χρῶμα καστανὸν καὶ σιτόχρουν, ὁ φωτιστέφανος κίτρινον.

Ὁ Ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ὡς φύλαξ⁹³, μὲ στρατιωτικὴν στολὴν καὶ γυμνὴν ῥομφαίαν εἰς τὴν δεξιάν. Ὑπὸ τοιαύτην μορφήν ζωγρα-

⁹⁰) Αὐτόθι. Ὁ καθηγητὴς Ξυγγόπουλος χρονολογεῖ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου περί τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ. Συμφωνεῖ καὶ ὁ Μ. Χατζηδάκης (Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη σ. 69).

Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ἅγιος θὰ εἰκονίζεται οὕτω καὶ εἰς ἄλλους ναοὺς τῆς Κρήτης.

⁹¹) Βλ. ἄνωτ. σελ. 19.

Τὴν ἐπιδερμίδα τοῦ ἁγίου ἀποδίδει ῥοδίζουσα ὄχρα καὶ τὰς σκιάς τῆς χρῶμα καφὲ ὑπελαιόχρουν. Αἱ τρίχες ζωγραφοῦνται δι' ὧν χρωμάτων καὶ ἡ γενειὰς τοῦ ἁγ. Πσφνουτίου.

⁹²) Καὶ γράμματα ἂν ἦσαν, τὸ φαινόμενον δὲν θὰ ἦτο μονῆρες. Ὡς εἶναι γνωστὸν ὁ ζωγράφος Μιχαήλ Ἀστραπᾶς ἔχει γράψει τὸ ὄνομά του ἐπὶ τῆς σπάθης στραιωτ. ἁγίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ ἁγίου Κλήμεντος Ἀχιρίδος (1295). Βλ. καὶ Α. Χυνηγοπούλου, Thessalonique et la peinture Macédonienne, Athènes 1955, σ. 34 κ. ἐξ. καὶ εἰκ. 4 ἐντὸς κειμένου (σ. 36).

⁹³) Α. Ξυγγόπουλος, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ φύλαξ, Byz. - Neugr. Jahrb. 10ος, 1934 σ. 184.

φεῖται παρὰ τὴν εἴσοδον τῶν ναῶν ἢ πλησίον τοῦ ἁγίου Βήματος, ὅπερ δὲν συμβαίνει ἐνταῦθα. Ὡς εἶναι γνωστὸν ὁ τύπος τοῦ ἀρχαγγέλου φύλακος κατάγεται ἐξ εἰκόνας ψηφιδωτῆς εὑρισκομένης ποτὲ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἁγίας Σοφίας Κων)λεως⁹⁴.

9. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΦΟΝΕΥΩΝ ΤΟΝ ΔΡΑΚΟΝΤΑ

Τὸ Δ. ἄκρον τοῦ βορείου τοίχου καταλαμβάνει μεγάλη τοιχογραφία παριστῶσα τὴν δρακοντοφονίαν. Ὁ ἅγιος Γεώργιος εἰκονίζεται ἔφιππος, καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν, νέος, ἀγένειος μὲ βραχεῖαν οὐλὴν κόμην. Ὑψώνει τὴν δεξιὰν κροτῶν ἀκόντιον, διὰ τοῦ ὁποίου πλήττει τὸ θηρίον. Φέρει πράσινον θώρακα, βαθυκύανον ἐσωτερικὸν χιτῶνα καὶ γλαμύδα κεραμόχρουν, ἀνεμιζομένην καὶ πίπτουσαν ὀπίσω τοῦ σώματος. Αἱ πτυχαὶ αὐτῆς, ἀποδιδόμεναι μὲ διαβαθμίσεις τοῦ ἰδίου χρώματος, μαρτυροῦν ὅτι προηγῆθη κινήσεις ἤδη λήξασα. Εἰς τὴν ἄνω ἀριστερὰν γωνίαν τοῦ πίνακος εἰκονίζεται ἄγγελος εὐλογῶν τὸν ἅγιον διὰ τῆς ἐκτεινομένης δεξιᾶς. Ὁ ἵππος τοῦ ἁγίου, λευκὸς μὲ ἐρυθροὺς λώρους καὶ ἡμιάνοικτον στόμα, δὲν σώζεται ὀλόκληρος. Ἐκ τῶν διατηρουμένων τμημάτων δύναται κανεῖς νὰ συμπεράνη ὅτι ἐζωγραφεῖτο στηριζόμενος μόνον ἐπὶ τῶν ὀπισθίων ποδῶν. Ὑπὸ τὸν δεξιὸν βραχίονα τοῦ ἁγίου διακρίνεται ἡ ἐλαιόχρους οὐρὰ δράκοντος, ἀπολήγουσα εἰς λευκὸν γαμψὸν κέντρον. Ἀριστερώτερον ἴχνη ὁμοιάζοντα πρὸς πτερούγιον ἰχθύος δεικνύουν ὅτι ὁ δράκων εἰκονίζετο πτερωτός.

Εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον τῆς εἰκόνας φαίνονται τὰ τεῖχη πόλεως (τῆς Λασίας), ἔχοντα ἑκατέρωθεν τετράγωνον πύργον μὲ περιφερειακὸν ἐξώστην εἰς τὴν κορυφήν. Τὰ τεῖχη καὶ οἱ πύργοι ἔχουν ὀδοντωτὰς ἐπάλλξεις. Ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ πύργου διακρίνονται δύο προέχουσαι αὐτοῦ σάλπιγγες, τῶν ὁποίων οἱ σωλήνες εἶναι λίαν μακροὶ καὶ εὐθεῖς. Ἐκ τοῦ πρὸς τὸ χωνίον ἄκρου τῶν σωλήνων εἶναι ἀνηρητημένον τετράγωνον κροσσωτὸν ὕφασμα. Ἐπὶ τῶν ἐπάλλξεων τοῦ κεντρικοῦ τείχους φαίνονται μορφαί. Ἡ ἐξ ἀριστερῶν, ἡ ὁποία ἐκτείνει πρὸς τὸν ἅγιον ἀμφοτέρως τὰς χεῖρας καὶ κλίνει τὸν κορμόν, φέρει ὑψηλὸν διάδημα καὶ εἶναι πιθανώτατα ὁ βασιλεύς.

Ἡ δρακοντοφονία ἐν Ἑλλάδι εἰκονίζεται ἤδη εἰς τοὺς ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστορίας⁹⁵. Τὸ δεξιὸν ἄκρον τῆς εἰκόνας καταλαμβάνει

⁹⁴) Αὐτόθι.

⁹⁵) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 32.

Ἡ δρακοντοφονία τοῦ Καπλαδοκικοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Βαρβάρας — ὁ ἅγιος μόνος, ἔφιππος, φονεύων τὸν δράκοντα — ἀνάγεται εἰς τὸ α' τέταρτον τοῦ 11ου

νον καὶ ἐκεῖ τὰ τεῖχη τῆς πόλεως μὲ τοὺς βασιλεῖς ἐπ' αὐτῶν, ἐνῶ ἀριστερὰ ἴσταται ἡ βασιλόπαις, ἔχουσα πρὸ τῶν ποδῶν τῆς τὴν κεφαλὴν τοῦ δράκοντος.

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ ἀπεικόνισις τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἐφίππου, ὅπως καὶ τῶν λοιπῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, ἢ τόσον συνήθης εἰς τὴν ἁγιογραφίαν τῶν Βαλκανικῶν λαῶν, εἰσῆλθεν εἰς τὴν Βυζ. τέχνην ἐκ τῆς Ἀνατολῆς καὶ μάλιστα ἐκ τῆς Αἰγύπτου⁹⁶.

Λεπτομέρειαί τινες τῆς δρακοντοφονίας τοῦ Ἄρτοῦ ὀφείλονται εἰς δυτικὸς ἐπιδράσεις, ὡς εἶναι οἱ παρὰ τὰς κορυφὰς τῶν πύργων περιφερειακοὶ ἐξῶσται⁹⁷ καὶ αἱ σάλπιγγες μὲ τοὺς μακρούς, εὐθεῖς σωλήνας, αἳ ὧν εἶναι ἀνηρημένα ὑφάσματα. Πύργους ὁμοίους συναντᾷ τις καὶ εἰς τὸν κώδικα L. 58 sup. τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου, ἀναγόμενον εἰς τὸν 15ον αἰῶνα⁹⁸, καὶ σάλπιγγας, οἷαι αἱ ἀνωτέρω, εἰς εἰκόνα τοῦ Βενετοῦ ζωγράφου V. Carpaccio⁹⁹. Ὁ ἁγιογράφος τοῦ Ἄρτοῦ θὰ ἔβλεπεν ἐν Κρήτῃ ὁμοίας σάλπιγγας εἰς χεῖρας ἀνδρῶν τοῦ Ἑνετικοῦ στρατοῦ.

10. ΕΞ ΣΚΗΝΑΙ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ἐπὶ τῶν παραθύρων, μεταξὺ τῶν δύο ἐνισχυτικῶν ζωνῶν τῆς ὀροφῆς, εἰς τὸν νότιον καὶ βόρειον τοῖχον εἰκονίζονται ἕξ σκηναὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Ἀρχίζουσιν ἀπὸ ἀνατολῶν ἐπὶ τοῦ Β. τοίχου. Αἱ ἐπιγραφαὶ τῶν δὲν σώζονται πλήρεις.

α) Ὁ ἅγιος πρὸ τοῦ ἡγεμόνος.

Ἡ πρώτη σκηνὴ παριστᾷ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα «τὸν ἅγιον παρορρησιαζόμενον εἰς τὸν Διοκλητιανόν»¹⁰⁰ (Πίν. Γ', εἰκ. 1).

Μορφὴ φέρουσα στενὴν πρασίνην περισκελίδα κάθηται δεξιὰ ἐπὶ

αί., ἀποκρουομένης τῆς γνώμης ὅτι αὕτη εἶναι μεταγενεστέρα τοῦ χρόνου καθ' ὃν ἐτοιχογραφήθη ὁ ναός. (G. de Jerphanion, *Les Églises rupestres* II¹ σσ. 322 - 323, ὑπόσημ. 4). Καὶ εἰς τὰ κείμενα ἡ δρακοντοφονία ἐμφανίζεται ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος (J. B. Aufhäuser παρὰ τῷ ἰδίῳ, αὐτόθι).

⁹⁶) A. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 299.

⁹⁷) Τὰ τεῖχη τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔχουν ὀδοντωτὰς ἐπάλξεις, ἀλλ' οἱ πύργοι τῶν δὲν φέρουσιν περιφερειακοὺς ἐξῶστας. Βλ. πίνακα παρὰ Fritz Krischen, *Die Landmauer von Konstantinopel*, Berlin, 1938.

⁹⁸) Folio 10 verso, 13 recto, 27 v, 51 v. κ.λ.π.

⁹⁹) Βλ. πίνακα τοῦ V. Carpaccio, ἀποκείμενον εἰς τὴν Accademia di belle arti τῆς Venezia, εἰκονίζοντα τὴν συνάντησιν τῆς ἁγίας Οὐρσοῦλας μὲ τὸν πάπαν εἰς τὴν Ρώμην (Φωτογρ. O. Böhm, ὑπ' ἀριθ. 2072). Τὰς σάλπιγγας κρατοῦν ἄνδρες ἰστάμενοι εἰς ἐξώστην τοῦ Castel Sant' Angelo.

¹⁰⁰) Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς σ. 183.

καφελαιόχρου ἔδρας μὲ ἔδρανον καὶ ὑποπόδιον κίτρινα, ζωγραφούμενα κατ' ἀντίστροφον προοπτικὴν. Πρὸ τοῦ καθημένου προσώπου, τοῦ ἡγεμόνος χωρὶς ἄλλο, ἴσταται ὁ ἅγιος ἐν μέσῳ δύο ὀπλιτῶν, φέρων χιτῶνα μακρόν, χρώματος ἀνοικτοῦ κυανοῦ, ἀποκλίνοντος πρὸς τὸ ἰῶδες, ἀναδιπλούμενον περὶ τὴν ὀσφὺν καὶ ἔχοντα εἰς τὴν ποδέαν κόσμημα ἐκ κιτρίνου ἐλικοφύλλου. Ὁ ἐρυθρὸς ἔξω καὶ λευκάζων ἐσωτερικῶς μανδύας ἐπορποῦτο φαίνεται παρὰ τὸν δεξιὸν ὤμον. Οἱ στρατιῶται—τὰ χρώματα τῶν ἐνδυμάτων αὐτῶν εἶναι ἐρυθρόν, πράσινον καὶ καφέ—ἐπιβάλλουν τὰς χεῖρας ἐπὶ τῶν βραχιόνων τοῦ μάρτυρος. Εἶναι λοιπὸν πιθανὸν ὅτι ἡ εἰκὼν παριστᾷ τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ἡ ἀνάκρισις λήγει καὶ ὁ ἅγιος ὀδηγεῖται πρὸς τὸ μαρτύριον.

β) Ὁ βρασμός.

Ἡ δευτέρα σκηνὴ εἰκονίζει τὸν μάρτυρα ἐντὸς λέβητος ἔδραζομένου ἐπὶ τεφροῦ τρίποδος, ὑπὸ τὸν ὁποῖον ἔχουν ἀραιὰ τοποθετηθῆ δαυλοὶ καφέ χρώματος. Τὰς φλόγας δηλώνουν λευκαὶ καὶ ἐδῶ, ἀκτινῶται γραμμαί. Παρὰ τὴν ἄνω δεξιὰν γωνίαν τμῆμα κύκλου συμβολίζει τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τοῦ ὁποῖου ἐκπέμπονται τρεῖς δέσμαι ἀκτίνων. Ὁ ἅγιος φαίνεται ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω, γυμνός, κατενώπιον¹⁰¹, ὑψῶν εἰς δέησιν τὰς χεῖρας μὲ τὰς παλάμας ἀνοικτὰς πρὸς τὸν θεατὴν. Εἶναι ἀγένειος, χωρὶς μύστακα, μὲ βραχεῖαν οὐλὴν κόμην. Ἔχει συνεσπασμένας τὰς ὀφρῦς καὶ στρέφει πλαγίως τὸ βλέμμα. Αἱ σκιαὶ εἰς τὸ σῶμά του ἔχουν βαθὺ καφέ χρῶμα καὶ τὰς πλευρὰς ὑποδηλώνουν ἀνοικτότεροι τοῦ χρώματος τῆς ἐπιδερμίδος καμπύλαι γραμμαί. Ἐκατέρωθεν τοῦ λέβητος ἴσταται ἀνὰ εἷς δῆμιος φέρων ἐζωσμένον βραχὺν χιτῶνα καὶ στενὰς περισκελίδας, κρατῶν πυράγραν δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν καὶ διευθετῶν τοὺς δαυλοὺς. Τὸ λιγυρὸν σῶμα τοῦ ἀριστεροῦ δημίου, διαγραφόμενον ὑπὸ τὸ κεραμόχρουν χιτῶνα, ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴν πλαστικότητα. Ἡ ἐλαστικότης τῶν γραμμῶν του καθὼς καὶ ἡ φυσικότης τῆς πτυχολογίας τοῦ χιτῶνος μὲ τὰς διαβαθμίσεις τοῦ χρώματος εἰς διαφόρους τόνους ἀναδεικνύουν τὴν μορφὴν αὐτὴν εἰς μίαν ἀπὸ τὰς ἐπιτυχέστερον ἀποδεδομένας λεπτομερείας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἄρτου.

γ) Ὁ τροχός.

Ἀριστερὰ εἰκονίζεται τὸ μαρτύριον τοῦ τροχοῦ Ἡ εἰκὼν ἐνθυμίζει πολὺ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς Ζωγραφικῆς: «Ξύλον τετράγωνον ἔχον

¹⁰¹) Οὕτως εἰκονίζεται ὁ ἅγιος κατὰ τὸ μαρτύριον τοῦ βρασμοῦ μεταξὺ τῶν δευτερευουσῶν σκηνῶν φορητῆς ῥωσσικῆς εἰκόνης (τέλος τοῦ 13ου αἰ.), ἣτις παριστάνει εἰς τὸ μέσον τὸν ἅγιον Γεώργιον ἔφιππον (W. Weidlé, *Le icone bizantine e russe*, Firenze (1950) εἰκ. XXVI.

ξιφάρια μπηγμένα και ἐπάνωθεν ὁ τροχὸς καὶ ὁ ἅγιος δεμένος εἰς αὐτὸν χεῖρας καὶ πόδας καὶ δύο δῆμιοι βασιτάζοντες σχοινία γυρίζουν τὸν τροχόν»¹⁰².

Ἡ βάσις τοῦ ὄργάνου εἶναι παραλληλόγραμμος. Ἐξ αὐτῆς ἀναθρώσκουν ποικίλαι κατὰ τὸ σχῆμα αἰχμαὶ λογχῶν, λευκαί, ὑποκύανοι. Εἰς τὰς μακρὰς πλευρὰς τῆς βάσεως ἔχουν στερεωθῆ τέσσαρες δοκίσκοι συνενούμενοι ἀνὰ δύο παρὰ τὸ ἄνω ἐλεύθερον ἄκρον των καὶ στηρίζοντες τὸν ἄξονα τοῦ τροχοῦ. Ὁ μάρτυς ἔχει προσδεθῆ γυμνὸς ἐπὶ τοῦ βασανιστικοῦ ἐργαλείου μὲ τὰς χεῖρας προτεταμένας, ὑψῶν τὴν κεφαλὴν πρὸς ἄνωθεν ἐπιφαινομένην χεῖρα, ἣτις εὐλογεῖ αὐτόν. Ἡ πιά μετάβασις ἀπὸ τῶν σκιερῶν μερῶν εἰς τὰ φωτεινὰ ἀποδίδει τὸν ὄγκον τοῦ σώματος. Τὸ φωτιζόμενον τμήμα τοῦ μετώπου διαγράφει καμπυλόπλευρον τρίγωνον μὲ τὴν κορυφὴν πρὸς τὰ ἄνω. Ἐκ τῆς ἐντόνου συσπάσεως εἶναι σχεδὸν εὐθεῖαι αἱ ὀφρῦες καὶ αἱ ὀφθαλμοὶ τριγωνικοί. Τὸ στόμα εἶναι μικρόν, αἱ παρειαὶ εὐτραφεῖς, βαθέως ἀυλακούμεναι παρὰ τὴν ῥῖνα.

Ἡ τρυφερότης τῶν παρειῶν τοῦ ἁγίου ἐπαυξάνει τὴν τραγικότητα τῆς σκηνῆς. Εἰς τὸ πρόσωπόν του ἡ ἀγωνία ἐκδηλοῦται ζωηρότερον ἢ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βρασμοῦ μὲ τὴν ἀνάτασιν τῆς κεφαλῆς, τὰς ὀυτιδουμένας βαθύτερον παρειάς, τὰς περισσότερον συνεσπασμένας ὀφρῦς, τοὺς τριγωνικοὺς ὀφθαλμούς, τὴν μᾶλλον ὀξυκόρυφον γωνίαν τοῦ μετώπου. Ἐχει κανεῖς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ κορυφὴ αὐτῆς τῆς γωνίας φανερώνει τὴν συγκέντρωσιν ὅλων τῶν δυνάμεων τοῦ μάρτυρος εἰς τὴν ἐκτόξευσιν πρὸς τὸν Οὐρανὸν ἐπικλήσεως δι' ἔγκαιρον βοήθειαν. Ἡ ἀπάντησις τοῦ Οὐρανοῦ δηλοῦται μὲ τὴν εὐλογοῦσαν χεῖρα.

Παράδοξος εἶναι ἡ θέσις τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς τοῦ ἐκ δεξιῶν ὑπηρέτου. Ἐνῶ ἔπρεπε νὰ εὑρίσκεται πρὸ τῆς βάσεως τοῦ τροχοῦ εἰκονίζεται ὀπισθεν αὐτῆς. Καὶ τὰ ἐνδύματα τοῦ ὑπηρέτου ἀποδίδονται κατὰ περίεργον τρόπον. Μέχρι τῆς ὀσφύος ἡ πτυχολογία εἶναι ἀπαλή, αἱ πτυχαὶ πλούσιαι. Ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ κάτω τὸ ἐνδύμα ἀποβαίνει σκληρόν, ὡς ἐὰν ἦτο μετᾶλλινον, ὑπενθυμίζον ἰδίᾳ εἰς τὴν παρυ-

¹⁰²) Ἑρμηνεία σ. 183.

Ἡ βάσανος τοῦ τροχοῦ ἀπαντιᾶ καὶ κατὰ τὸν 9ον αἰ. εἰς τὸ ὑπ' ἀριθ 510 Ἑλλην. χειρόγραφον τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1929, πίν. XLVIII) ἐν τῇ παραστάσει τοῦ μαρτυρικοῦ τέλους ἐνὸς τῶν Μακκαβαίων. Καὶ ἐκεῖ σύρουν τὸ σχοινίον ἀνὰ εἰς ἑκατέρωθεν δῆμιος. Ὁ τροχὸς στηρίζεται εἰς ἓνα πόδα ἀπολήγοντα κάτω εἰς τρίποδα. Τὸν τροχόν, ὡς μαρτύριον πλεον τοῦ ἁγίου Γεωργίου, συναντῶμεν ἀκολούθως εἰς τὸ ψαλτήριον Barberini, fol. 73 recto.

φήν, μικρογραφίας ἀπὸ τὸ χειρόγραφον τοῦ Νικάνδρου¹⁰³. Μᾶλλον πρέπει ν' ἀποδοθῇ τὸ φαινόμενον εἰς χεῖρα βοηθοῦ τοῦ τεχνίτου ἢ εἰς συνδυασμὸν διαφόρων προτύπων.

δ) Ὁ Πριονισμὸς (Πίν. 5', εἰκ. 2)¹⁰⁴.

Ἡ ἀπεικόνισις τῶν μαρτυρίων τοῦ ἁγίου συνεχίζεται ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου, ἀρχομένη ἀπὸ δυσμῶν. Αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν ὑποσιτῆ μεγαλύτεραν ἢ αἱ προηγούμεναι φθοράν. Εἰς τὴν πρώτην σκηνὴν εἰκονίζεται «Ὁ Ἅγιος Γεώργιος Πριονιζόμενος».

Τόσον ἐδῶ ὅσον καὶ εἰς τὴν ἀμέσως ἐπομένην παράστασιν ὁ μάρτυς εἶναι προσδεδεμένος εἰς ὀρθίαν κιτρίνην σανίδα καὶ τὴν βάσανον διενεργοῦν οἱ δύο τυπικοὶ δήμιοι. Δὲν ἔλλειπει τὸ τμήμα τόξου τὸ δηλοῦν τὸν οὐρανὸν καὶ αἱ ἀκτῖνες αἱ κατευθυνόμεναι πρὸς τὸν ἅγιον. Ἡ σανὶς ἐνταῦθα εἰκονίζεται ἐμπληγμένη εἰς καφὲ χρώματος βράχον μὲ κλιμακωτὴν τὴν ἀριστερὰν κατωφέρειαν. Μεταξὺ τῆς σανίδος καὶ τῶν δημίων ζωγραφεῖται ἀνά ἓν πράσινον τρίφυλλον. Ὁ μάρτυς φέρει χιτῶνα μακρὸν, βαθυκύανον μὲ ἀκτινωτὸν κόσμημα περὶ τὸν λαιμόν. Παριστάμενος κατενώπιον κλίνει καὶ στρέφει ὀλίγον ἐπὶ δεξιὰ τὴν κεφαλὴν. Ὁ ἀνθερεὼν εἶναι μέγας, αἱ ὀφρῦες συνεσπασμέναι, τὰ ἄκρα τοῦ στόματος ἔλκονται πρὸς τὰ ἔνδον, ὥστε ἡ ἔκφρασις του νὰ ὑπενθυμίζη μειδιάμα ἀρχαϊκῶν κούρων. Τὸ μέτωπον εἶναι χαμηλὸν καὶ ἡ βραχεῖα κόμη διαγράφει ὑπὲρ αὐτὸ εὐθείαν. Διὰ μέσου τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου οἱ δήμιοι σύρουν πρὸς τὰ κάτω τὸν πρίονα, ὁ ὁποῖος ἤδη ἔχει εἰσδύσει ὑπὸ τὸ ἀριστερὸν οὖς. Πλησίον τῆς τομῆς φαίνεται ἐπὶ τῆς κόμης γραμμὴ χρώματος ἐρυθροποῦ.

Παρὰ τὴν διείσδυσιν τοῦ πρίονος ὁ μάρτυς εἰκονίζεται ζῶν καὶ κλίνων μετὰ χάριτος τὴν κεφαλὴν, ὅπως περίπου ἡ Θεοτόκος εἰς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ὁ ζωγράφος πιθανώτατα

¹⁰³) Βλ. προχείρως Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin, Paris 1910, εἰκ. 272.

¹⁰⁴) Τὸ μαρτύριον τοῦ πριονισμοῦ εἰκονίζεται κατὰ παραδεδομένον ἐκ παλαιοῦ τρόπον. Ἦδη εἰς τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' (Il Menologio di Basilio II (Cod. Vatic. gr. 1613), Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti... VIII) πίν. 16) εἰς τὴν εἰκόνα τῆς ἀθλήσεως τοῦ μάρτυρος Θουθαήλ, ὁ ἅγιος εἶναι δεδεμένος ἐκ τῶν σφυρῶν ἐπὶ σανίδος, ὀρθίος, μετέωρος. Αἱ χεῖρές του ἔχουν ὀπίσω δεθῆ. Φορεῖ βραχὺν χιτῶνα καὶ τὸ μαρτύριον διενεργεῖ εἰς δήμιος. Ὁ πρίων δὲν ἔχει εἰσχωρήσει εἰς τὴν κεφαλὴν, εἰκονίζεται ὁμως αἷμα ῥέον ἑκατέρωθεν. Τὸ εἶδος τοῦ μαρτυρίου ἐμφανίζεται παλαιότερον εἰς τὸν κώδ. 510 (H. O m o n t, ἐνθ' ἄνωτ. πίν. XLIX) ἐν τῇ ἀπεικόνισι τοῦ τέλους τοῦ προφήτου Ἡσαίου. Ὁ προφήτης ζωγραφεῖται γονατιστός, ἔχων ἐλευθέρως τὰς χεῖρας. Τὸν πρίονα κρατοῦν δύο δήμιοι.

ἐπεδίωξε νὰ παραστήσῃ σκηνην κόσμου «*ὑπὲρ φύσιν καὶ λόγον καὶ ἔννοιαν*»¹⁰⁵. Ἀποσιτέγγων τὴν ῥευλιστικὴν ἀπεικόνισιν σφοδρῶν παθημάτων, ἐκφράζει τὸ ἄλγος τοῦ ἁγίου μόνον μὲ τὴν ἔντονον σύσπασιν τῶν ὀφρῶν, κατὰ τρόπον λίαν δυσανάλογον πρὸς τὸ μέγεθός του. Ὁ πόνος δὲν ἀυλακώνει κἄν τὰς παρειὰς τοῦ μάρτυρος, ὁ ὁποῖος ἐσυνήθισε, φαίνεται, εἰς τὸ ἄλγος κατὰ τὰς προηγηθείσας βασάνους καὶ τὸ νέον μαρτύριον προκαλεῖ εἰς αὐτὸν ὀλιγωτέραν αἴσθησιν. Ὁ πρῶν δὲν συνθλίβει τὴν κεφαλὴν του. Γίνεται ἀπλῶς ἀφορμὴ ν' ἀναβλύσῃ εἰς τὰ σημεῖα τῆς τομῆς αἷμα, ἀποδιδόμενον μὲ ταινίαν ἐρυθράν, ὁμοιάζουσαν πρὸς διάδημα στέφρον τὴν κόμην τοῦ ἁγίου. Ἡ παράστασις ὑπενθυμίζει στίχον τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ διὰ τὸν ἅγιον Γεώργιον ὅτι «*θαυματουργεῖ καὶ τομῆς κρείσσων μένει*»¹⁰⁶.

ε) Ἡ ξέσις (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Εἰς τὴν παροῦσαν εἰκόνα ὁ μάρτυς ζωγραφεῖται γυμνός. Ἐν σχέσει πρὸς τὴν προηγουμένην σκηνην ἔχει λαιμὸν ὑψηλότερον, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ῥωμαλέον. Τὸ χρῶμα τῆς ἐπιδερμίδος του εἶναι βαθύτερον, σιτόχρουν, ὁ ἀνθερεῶν μικρός, αἱ παρειαὶ λεῖται, χωρὶς στρογγυλότητος, αἱ ὀφρῦες καμπύλαι, τὸ μέτωπον χιμηλότερον, οἱ ὀφθαλμοὶ περισσότερον ἀνοικτοί. Ἡ ἀριστερὰ παρειὰ εἶναι μόλις ὑπέρουθος, τὰ χεῖλη πορφυρᾶ, ἢ ὑπὸ τὸν ὀφθαλμὸν σκιὰ πρασίνη, ἐνῶ ἐπὶ τῆς ἄλλης παρειᾶς ἀπλοῦται σκιὰ καστανοῦ χρώματος. Οἱ δῆμοι σύρουν ἐφ' ἑκατέρου τῶν ὠμων τοῦ ἁγίου ἀνὰ μίαν ἕκαστος ψήκτραν, προφανῶς σιδηρᾶν, ὁμοιάζουσαν πρὸς τὰς ἐν χρήσει καὶ σήμερον εἰς τὴν ὑπαιθρον τῆς Κρήτης διὰ τὴν ξέσιν τῶν ἐρίων (χειρόκτενα). Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς σώζονται τὰ γράμματα:

Ὁ Ἄγιος Γεώργιος(ς) Ξε(όμενος).

Ἡ μορφή τοῦ μάρτυρος διαφέρει τῆς εἰκονιζομένης εἰς τὸν προνομόν. Μόναί ἴσως ὁμοιότητες εἶναι τὸ οὖλον τῆς κόμης, ἢ εὐθεία τὴν ὁποῖαν αὕτη διαγράφει ὑπὲρ τὸ μέτωπον καὶ ἡ μακρὰ μύτη. Ὁ ἅγιος ἐδῶ ὁμοιάζει πρὸς ἀθλητικὴν κόρην. Κλίνει τὴν κεφαλὴν ἔτοιμος νὰ ἐκφράσῃ παράπονον. Οἱ θαμβοὶ ὀφθαλμοὶ του καὶ τὸ στόμα ἐξωτερικεύουν μᾶλλον θλίψιν καὶ συγκίνησιν ἢ πόνον.

ς) Ἡ ἀποτομὴ τῆς κεφαλῆς (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Ἐκ τῆς παραστάσεως σώζεται τὸ στήθος τοῦ ἁγίου καὶ ἡ κεφαλὴ

¹⁰⁵) Βλ. ἕτερον κανόνα εἰς τὴν μνήμην τοῦ ἁγίου (Μηναῖον Ἀπριλίου, ἔκδ. Βενετίας, 1843 σ. 99α), πρῶτον τροπᾶριον 5' ῥόδης.

¹⁰⁶) E. Miller, *Manuelis Philae carmina*, volum. prius, Parisiis MDCCCLV, ἐν τῷ ὑπ' ἀριθ. LIX ποιήματι εἰς τὸν μέγαν Γεώργιον σ. 29, στίχ. 8.

εἰς στάσιν 3/4 ἐπὶ δεξιά. Ὑψηλότερον, δεξιά, διακρίνεται ἡ κεφαλὴ στρατιώτου φέροντος κράνος καὶ ὑψοῦντος σπάθην.

Ὁ μάρτυς φορεῖ βαθυκύανον, μαργαριτοκόσμητον χιτῶνα, τοῦ ὁποίου τὰ περιγράμματα χάνονται μέσα εἰς τὸ ὁμοιόχρωμον βάθος. Γὸ ὠοειδές του πρόσωπον εἶναι ἐνταῦθα λεπτότερον, μᾶλλον ἐπίμηκες, ἡ μύτη μεγάλη, εὐθειᾶ, προέχουσα, μεγάλο τὸ στόμα, λεπτός ὁ λαιμός, ὑψηλότερον τὸ μέτωπον. Ἡ κεφαλὴ ἀνανεύει, τὸ βλέμμα κατευθύνεται πρὸς τὰ ἄνω. Αἱ ὀφρῦες εἶναι συνεσπασμένοι καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ σκιεροί. Τὸ κάτω χεῖλος καμπυλοῦται καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ στόματος ἀποβαίνει περιχαρής. Τὸ οὖλον τῆς κόμης τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται φυσικώτερον εἰς τὴν προκειμένην παράστασιν καὶ καθόλου τὸ πρόσωπον εἰκονίζεται μὲ ρεαλιστικὰς τάσεις.

Ἦδη ἔγινεν ἀντιληπτὸν ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Γεωργίου κατὰ τὰς διαφόρους σκηνὰς τῶν βασάνων του, παρὰ τοὺς γενικοὺς κοινούς χαρακτῆρας, παρουσιάζει ἀποκλίσεις καὶ διαφοράς. Δυσπαράδεκτον νομίζω τὴν ἀποψιν ὅτι αἱ ἀποκλίσεις ὀφείλονται εἰς τὴν δημιουργίαν ἰδίου τύπου τοῦ μάρτυρος διὰ τὴν ἀπεικόνισιν ἑκάστης βασάνου. Παρὰ τὰς διαφοράς — καὶ τοιαῦται ὑπάρχουν οὐ μόνον μεταξὺ τῶν παραστάσεων τῶν δύο τοίχων, ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν σκηνῶν τοῦ νοτίου τοίχου καὶ μάλιστα καταφανέστεραι — εἶναι παράτολμον νὰ προβῇ κανεὶς εἰς διαστολὴν ζωγράφων, ἐπειδὴ αἱ τοιχογραφίαι κυρίως τοῦ νοτίου τοίχου ἔχουν πολὺ καταστραφῆ.

Πάντως ἐὰν ὅλαι προέρχονται ἐκ τῆς ἰδίας χειρός, τότε πιθανωτέρα φαίνεται ἡ ἔκδοχή, καθ' ἣν ἐν τῇ συνειδήσει τοῦ καλλιτέχνου ἀνταπεκρίνετο ἀρτιώτερον πρὸς τὸ νόημα, ὅπερ ἐνόμιζεν ὡς ἰδιάζον εἰς ἑκάστην φάσιν τοῦ μαρτυρίου, ὠρισμένος ἀνθρώπινος τύπος καὶ τούτου τὰ χαρακτηριστικὰ ἀνέμιξε κατὰ τὴν ἀπεικόνισιν τῆς βασάνου μὲ τὰ γνωρίσματα τῆς παραδεδομένης μορφῆς τοῦ ἁγίου Γεωργίου¹⁰⁷.

Ἀπὸ τὰς ἕξ σκηνὰς τοῦ Ἄρτου τὰς σχετικὰς πρὸς τὸ μαρτυρολόγιον τοῦ ἁγίου αἱ πέντε παριστάνουν βασάνους: τὸν λέβητα, τὸν τροχόν, τὸν προιονισμόν, τὴν ξέσιν, τὴν ἀποτομήν. Ἡ φιλολογικὴ ὁμωσ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοσις γνωρίζει περισσότερα μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Οὕτως εἰς τὸ τρίτον ἄσμα τῆς θ' ᾠδῆς, τὸ ψαλλόμενον τὴν 23ην Ἀπριλίου, ἑορτὴν τοῦ μάρτυρος, λέγεται: «*Ραβδίματα, ξέσεις καὶ τῶν βουνεύρων τοὺς δαρμούς, τὰς κρηπίδας, τὸν λάκκον τῆς ἀσβέστου σέβομαι, τὰλλὰ τε ὅσα ὑπέστης ἀθλῶν Μάρτυς Χριστοῦ, πάντα*

¹⁰⁷) Πρὸς τὴν ὑπόθεσιν συμβιβάζεται καὶ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ ἦντλει ὁ ζωγράφος ἐκ διαφόρων προτύπων διὰ τὰς διαφόρους σκηνὰς.

μακαρίζω καὶ τὸν τροχὸν κατασπάζομαι»¹⁰⁸. Καὶ ὁ Μανουὴλ Φιλῆς (1275 - 1345 περίπου) συνέθεσεν ἐπιγράμματα ἀναφερόμενα εἰς μαρτύρια πλειόνων εἰδῶν¹⁰⁹. Εἰς τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς μεταξὺ τῶν θαυμάτων τοῦ ἁγίου καταλέγονται καὶ τὰ κάτωθι: ὁ ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακὴν, βαλλόμενος ἐν τῷ τροχῷ, ὑποδύμενος τὰ πυρωμένα ὑποδύματα, πίνων τὰ δηλητήρια φάρμακα, βαλλόμενος ἐν τῷ λάκκῳ τῆς ἀσβέστου¹¹⁰. Εἰς φορητὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου εὑρισκομένην εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Leningrad μεταξὺ τῶν 14 σκηνῶν, αἵτινες περιβάλλουν τὴν κεντρικὴν παράστασιν τῆς δρακοντοφονίας, αἱ 9 παριστάνουν βασάνους¹¹¹. Καὶ εἰς δύο φορητοὺς πίνακας τῆς Μονῆς Σινᾶ δύναται τις ν' ἀπαριθμήσῃ ἑπτὰ σκηνὰς μαρτυρίων εἰς τὸν ἕνα¹¹² καὶ ὀκτὼ εἰς τὸν ἄλλον¹¹³ μεταξὺ τῶν δευτερευόντων ἐπεισοδίων τῶν ζωγραφουμένων περὶ τὴν κεντρικὴν παράστασιν τοῦ ἁγίου¹¹⁴. Πολλὰ εἶναι αἱ σκηναὶ τῶν βασάνων καὶ ἐν τῷ ναῷ τοῦ μεγαλομάρτυρος εἰς τὸ Kremikonsi τῆς Βουλγαρίας¹¹⁵ (1493).

Ὅσα μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν διὰ τὰς παραστάσεις μαρτυρίων τοῦ ἁγίου Γεωργίου εἰς τοὺς πολυπληθεῖς ναοὺς τῆς Κρήτης, τοὺς ἀφιερωμένους εἰς τὸν κατ' ἐξοχὴν «λεβέντη» ἅγιον¹¹⁶—περὶ τοὺς 135 καταλέγει ὁ Gerola—εἶναι ἐλάχιστα¹¹⁷. Ἐπομένως ἀγνοοῦμεν ὅσον ἀφορᾷ τὸ σημεῖον τοῦτο καὶ τὴν προγενεστέραν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τῆς νήσου καὶ τὰς προτιμήσεις αὐτῆς. Ὅπως δὲποτε, ἂν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ περιορισμένον τῶν διαστάσεων τοῦ εἰς Ἄρτον ναΐσκου, ὁ ἀριθμὸς ἑπτὰ τῶν σχετικῶν πρὸς τὸν ἅγιον εἰκόνων δὲν εἶναι μικρός.

¹⁰⁸) Μηναιῖον, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 101β, τρίτον τροπάριον τῆς θ' ὁδῆς.

¹⁰⁹) Ἐνθ' ἄνωτ. Vol. posterius, Parisiis MDCCCLVII σσ. 298 - 301.

¹¹⁰) Σελ. 183, 184.

¹¹¹) Βλ. ἄνωτ. ὑποσ. 101.

¹¹²) Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Τόμ. Α', Ἀθῆναι 1956, πίν. 167.

¹¹³) Αὐτόθι πίν. 169.

¹¹⁴) Εἰς τὸ μέσον ἀμφοτέρων τῶν πινάκων ὁ ἅγιος ζωγραφεῖται κατενώπιον, ὄρθιος, φέρων στρατ. στολήν.

¹¹⁵) A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 328.

¹¹⁶) Βλ. καὶ Μ. Καλλιγᾶν εἰς ἐφημερίδα τῶν Ἀθηνῶν «Βῆμα» τῆς 27 - 9 - 1947 ἄρθρ. Λεβεντιά καὶ Τέχνη.

¹¹⁷) Ὁ G. Gerola, (Elenco topografico) περιορίζεται ἀπλῶς ν' ἀναφέρῃ «martiri di S. Giorgio» (σ. 156 κ. ἄ.). Ἐπὶ πλέον οὔτε ὅλους τοὺς ἔχοντας τοιχογραφίας ναοὺς τῆς Κρήτης ἀπαριθμεῖ, οὔτε καὶ ὅλας τὰς παραστάσεις ἐκάστου καταλέγει. Ὁ κατάλογός του πρέπει, νομίζω, νὰ συμπληρωθῇ καὶ ἐπανεκδοθῇ.

11. ΣΤΗΘΑΡΙΑ ΑΓΙΩΝ, ΠΡΟΦΗΤΑΙ

Εἰς τὸ ἔσωράχιον τῆς Δ. ἐνισχυτικῆς ζώνης εἰκονίζοντο στηθάρια ἁγίων, ἐξίτηλα σήμερον καὶ εἰς τὸ ἔσωράχιον τῆς ἀνατολικῆς ἔξ ὀλίγωμοι ἅγιοι, πιθανώτατα προφηῆται¹¹⁸, ἐκ τῶν ὁποίων ἀπομένουν μόνον τμήματα. Πρὸς νότον διακρίνεται ἡ κεφαλὴ τοῦ Μωϋσέως μὲ καστανὴν κόμην καὶ βραχὺ γένειον, φέρουσα πηλίδιον ἔρυθρόν, διάλιθον, ἰδιόρρυθμον, σχήματος κολούρου κώνου.

Εἰς τὸ βόρειον ἥμισυ τῆς ζώνης σώζεται τὸ σῶμα κατενώπιον ἁγίου, κρατοῦντος διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς εἰλητόν. Ὁ ἅγιος στηρίζει τὸ βάρος τοῦ κορμοῦ εἰς τὸν δεξιὸν πόδα καὶ διὰ τῶν δακτύλων τοῦ ἄλλου μόλις ψαύει τὸ ἔδαφος. Τὰ φορέματά του πτυχοῦνται ὡραῖα καὶ ἔχουν χρώματα καστανὸν πρὸς τὸ βυσσινόχρουν καὶ καστανὸν πρὸς τὸ ἰώδες μὲ φῶτα λευκὰ καὶ ἐλαιόχροα.

Μεταξὺ τῶν δύο ἐνισχυτικῶν ζωνῶν εἰς τὸ βόρειον σκέλος τῆς καμάρας καὶ παρὰ τὴν κλεῖδα αὐτῆς αἱ τοιχογραφίαι εἶναι κατεστραμμένοι. Περισσότερα λείψανα διασώζονται ἐκ τῆς ἀριστερᾶ εὐρισκομένης παραστάσεως ἐπιτρέποντα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι εἰκόνιζε τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου.

12. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Ἡ πρώτη χρονολογικῶς σκηνὴ τοῦ εὐαγγελικοῦ κύκλου εὐρίσκεται ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος.

Τὸ λίθινον διάζωμα τὸ διαχωρίζον τὸ τεταρτοσφαίριον ἀπὸ τῆς λοιπῆς ἀψίδος, ἐπεκτείνεται ἑκατέρωθεν τῆς κόγχης ἐπὶ τῶν στενῶν τμημάτων τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Ἐπ' αὐτῶν μεταξὺ τοῦ διαζώματος καὶ τῆς εἰκόνης τῆς Φιλοξενίας ἐζωγραφεῖτο ὁ Εὐαγγελισμὸς, κατεστραμμένος εἰς τὸ δεξιὸν του τμήμα, τὸ παριστάνον τὴν Θεοτόκον, ἔχων ἀρκετὰς φθορὰς ὑποστῆ καὶ κατὰ τὸ ἀριστερόν, τὸ εἰκονίζον τὸν Ἄγγελον (Πίν. Ζ', εἰκ. 1).

Τὸ βάθος τῆς τοιχογραφίας χωρίζεται εἰς τρεῖς, ὑπερκειμένας ἀλλήλων, ἐπιφανείας διαφόρων χρωμάτων. Τὸ καφεπράσινον ἔδαφος καταλαμβάνει σχεδὸν τὸ ἥμισυ τῆς εἰκόνης. Ἀνωθεν αὐτοῦ ζωγραφεῖται πλατεῖα ἔρυθρὰ ταινία μὲ προεξοχὰς εἰς τὴν ἄνω πλευρὰν τῆς, δηλοῦσα ἴσως οἰκοδομήματα τείχους. Τέλος ὑπὲρ τὴν ταινίαν ἀπλοῦται τὸ σύννηθες βαθυκύανον χρῶμα τοῦ βάρους.

Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται εἰς στάσιν 3/4, ὥστε φαίνεται μόνον ὁ

¹¹⁸) Κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρη (Αἰ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 129) εἰς τοὺς ναοὺς τῆς νήσου ἐπὶ τοῦ πρὸς τὸ ἱερόν (ἀνατολικοῦ) ἐνισχυτικοῦ τόξου παρίστανται ὀλίγωμοι ἢ ἐν προτομῇ ἐντὸς κύκλων προφηῆται.

δεξιός του κρόταφος. Προβάλλει τὸν ἀριστερὸν πόδα, ἐνῶ ὁ ἄλλος καμπτόμενος εἰς τὸ γόνατον ἀπέχει τοῦ ἀριστεροῦ πολὺ. Μεταξὺ τῶν ποδῶν τείνονται τὰ κράσπεδα τοῦ κνανοῦ χιτῶνος καὶ τοῦ ἱματίου, ὅπερ ἔχει ἄτονον ἰῶδες χρῶμα μὲ τεφρόλευκα φῶτα. Τὸ ἱμάτιον ἀφίνει ἀκάλυπτον τὴν προτεταμένην εἰς σχῆμα εὐλογίας δεξιὰν χεῖρα· ἡ μία του ἄκρα, κατερχομένη ἔμπρὸς ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, κολποῦται ὑπεράνω τῆς ἄλλης χειρός, κρατούσης χαμηλὰ τὸ σύνηθες σκῆπτρον καὶ πίπτει ἔπειτα κάτω.

Ὁ ἄγγελος, ὑψηλὸς καὶ λεπτός, κρατεῖ τὴν κεφαλὴν ὀρθίαν. Τὸ λεπτοφυές του πρόσωπον ῥίπτει βαθεῖαν σκιὰν ἐπὶ τοῦ λαιμοῦ. Ἡ βαθύχρωμος, σχεδὸν μελανὴ κόμη εἶναι οὖλη, τὸ ὑπέρυθρον μέτωπον χαμηλὸν καὶ αἱ ὀφρύες πολὺ πλατεῖαι. Οἱ μεγάλοι ὀφθαλμοὶ περιβάλλονται ἀπὸ μελανωπὴν σκιάν, ὁ ἀνθερεὼν εἶναι μικρὸς καὶ τὸ στόμα μὲ τὴν εὐγενικὴν ἔκφρασιν μηκύνεται ἔτοιμον ν' ἀνοίξη.

Ἐκ τοῦ προσώπου φωτίζεται μόνον τὸ δεξιὸν ἥμισυ μὲ ὠχρόν, ἄτονον φῶς. Ἀλλὰ καὶ τὸ φωτιζόμενον τμήμα ἔχει περὶ αὐτὸ σκιερότητος, διακόπτεται ἀπὸ τὴν σκιάν τὴν κυκλοῦσαν τὸν ὀφθαλμόν. Καὶ ὅλαι αὐταὶ αἱ σκιαὶ ἔχουν μελανὸν τόνον. Οὕτως ἡ μορφή τοῦ Ἀρχαγγέλου προσλαμβάνει μυστικόν, ἀπόκοσμον ὕφος. Ἡ ὠραία πύχωσις τῆς ἄκρας τοῦ ἱματίου καὶ ἡ κλίσις τῆς δεξιᾶς πτέρυγος ἴσως μαρτυροῦν ὅτι ὁ ἀπεσταλμένος τοῦ οὐρανοῦ παρίσταται μόλις κατελθὼν ἐξ ὕψους. Τὴν ἐντύπωσιν τῆς καθόδου ἐνισχύει ἡ διάταξις τῶν φώτων τοῦ ἱματίου, ἅτινα ὑπενθυμίζουν καταρρέοντα ὕδατα.

Ἡ ἡμετέρα εἰκὼν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀρμητικὴν κίνησιν τοῦ ἀγγέλου, ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τοῦ 14ου αἰῶνος¹¹⁹. Μὲ τοὺς πόδας διασταλμένους καθ' ὅμοιον τρόπον εἰκονίζεται ὁ κατὰ τὸ 1952 εἰς ἀντίστοιχον πρὸς τὴν ἐν Ἀριτῶ θέσιν διὰ καθαρισμοῦ ἐλθὼν εἰς φῶς ὠραῖος ἄγγελος τοῦ Β.Α. παρεκκλησίου τῆς Ἀγίας Σοφίας Μυστρᾶ καὶ ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Περιβλέπτου¹²⁰.

13. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ (Πίν. Ζ', εἰκ. 2).

Αἱ ἀκολουθοῦσαι εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν σκηναὶ εὐρίσκονται ἐπὶ τοῦ Ν. σκέλους τῆς καμάρας ὑπεράνω τῶν μαρτυρίων τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Παρὰ τὴν κλεῖδα τῆς τοξωτῆς ὀροφῆς καὶ τὴν Ἀν. ἐνισχυτικὴν ζώνην ὀλίγα ὑπολείμματα χρωμάτων παριστάνουν πόδας λοξῶς ἐξ

¹¹⁹) Βλ. Α. Ευγγόπουλον, Κατάλογος σ. 15. Ὡς ὁ G. Millet παρατηρεῖ (Recherches, σ. 86) ὁ Γαβριήλ ἤδη ἀπὸ τοῦ 12ου αἰ. εἰκονίζεται προχωρῶν μὲ μεγάλα βήματα, τρέχων.

¹²⁰) G. Millet, Monuments de Mistra 116¹.

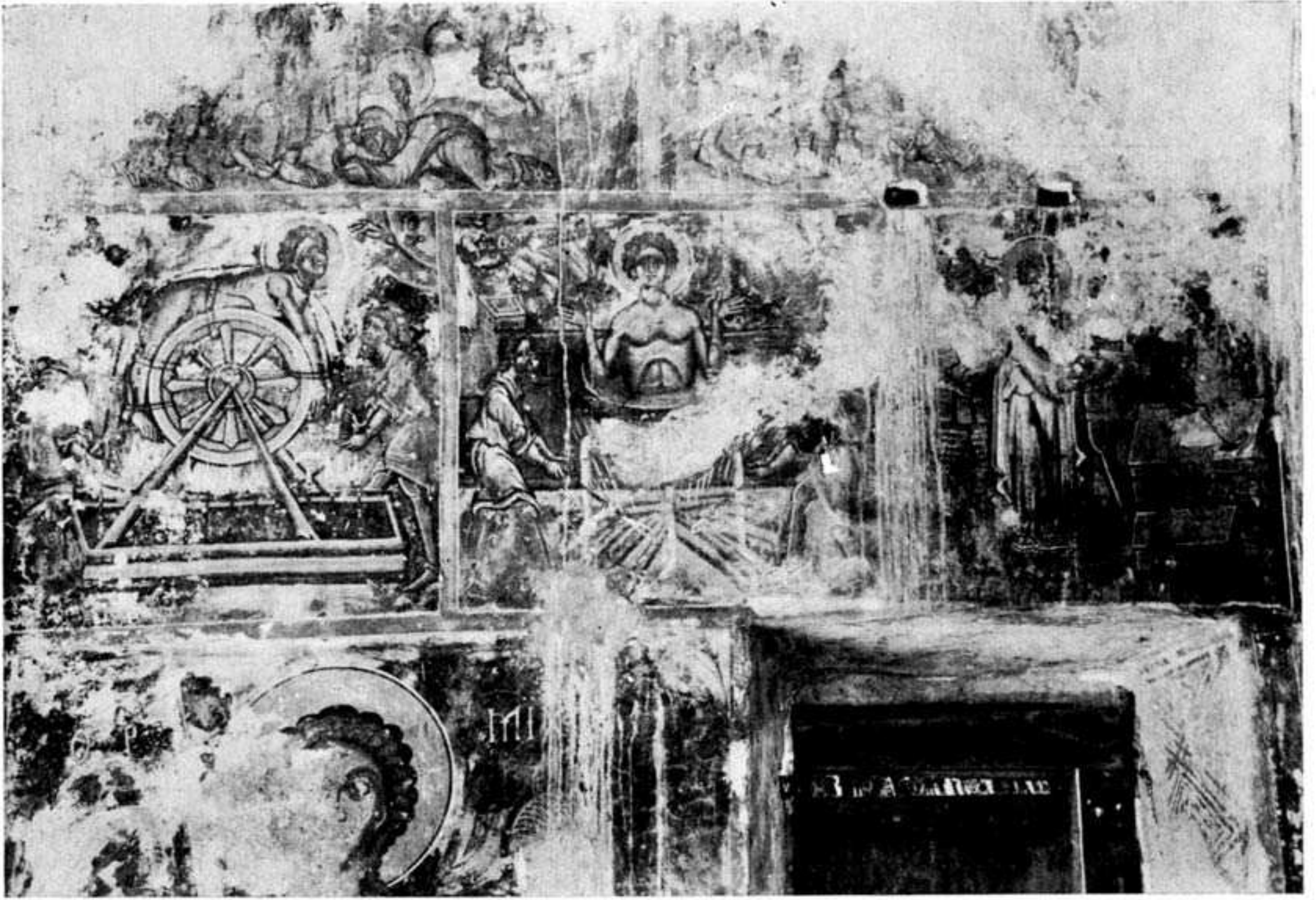


Είχ. 1 (ἀριστερά) — Ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 2 τοῦ πίν Δ'.

Είχ. 2 (κάτω ἀριστερά).— Ὁ ἅγιος Παφνούτιος τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου.

Είχ. 3 (κάτω δεξιά). — Ὁ ἅγιος Ἀντύπας.





Είχ. 1. — Μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου, τμήματος τῶν εἰκόνων τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, τῆς Βαϊφόρου καὶ τοῦ Ἀρχοντος Μιχαήλ.



Είχ. 2. — Φυγή εἰς Αἴγυπτον, Βάπτισις καὶ μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου.
© E.K.I.M. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos family



Είκ. 1. — 'Ο άγγελος τού Εύαγγελισμού.



Είκ. 2. — 'Η ύπαπαντή



Ἡ Προδοσία. Κάτω, τμήμα τοῦ χοροῦ τῶν Προφητῶν
τῆς Μελλούσης Κρίσεως.

ἄριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ ἀνακεκλιμένης μορφῆς καὶ προφανῶς ἀνήκουν εἰς εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ.

Παραπλεύρως ζωγραφεῖται ἡ Ὑπαπαντή, πολλαχοῦ καὶ αὐτὴ ἐφθαρμένη. Τὸ μέσον τῆς τοιχογραφίας καταλαμβάνει τὸ σύνηθες κιβώριον μὲ κιονίσκους ἀνοικτοῦ πρασίνου, οἷτινες βαστάζουν ὄροφὴν κοσμουμένην ὑπὸ δικτύου ἐκ λεπτῶν καστανῶν γραμμῶν καὶ ἀπολήγουσαν εἰς μικρὸν τρουῖλλον. Εἰς τὸ βάθος φαίνονται οἰκοδομήματα, ἀπὸ τῶν ὁποίων ὑψοῦται ἄριστερὰ ὑπερῶν μὲ πρασίνην στέγην. Ἐξ αὐτῆς ἀπλοῦται πρὸς τὸ κιβώριον ὕφασμα πτυχωτόν, κεραμόχρουν, διαγράφων ἑλαφρὰν καμπύλην.

Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται πρὸ τοῦ Κιβωρίου. Ἐκ δεξιῶν προχωρεῖ μεγαλόσωμος γέρον, κλίνων ἐμπρὸς τὸν κορμόν. Εἰς τὰς μεγάλας του χεῖρας, κεκαλυμμένας ἀπὸ ὕφασμα ἀνοικτοῦ ἰώδους χρώματος, κυματούμενον ὑπ' αὐτὰς καὶ ἑλαφρῶς ἀνεμιζόμενον πρὸς τὰ ὀπίσω, τὸ ἄκρον προφανῶς τοῦ ἱματίου του, κρατεῖ τὸν Ἰησοῦν πρὸ τοῦ στήθους του καὶ εἰς ἀπόστασιν ἀπ' αὐτοῦ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ γέροντος μὲ τὸ τεφρόλευκον τρίχωμα ζωγραφεῖται καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφήν. Ἡ πλουσία κόμη, ἀτημέλητος, ὅπως δεικνύουν βραχεῖς θύσανοι τριχῶν ἀνορθούμενοι πρὸς διαφόρους κατευθύνσεις, κατέρχεται μὲ πλοκάμους κυματιστούς, καλύπτουσα ὅλην τὴν ῥάχιν. Ἀντιθέτως πρὸς τὸν πρεσβύτερον τὸ Παιδίον ἔχει μικροσκοπικὰς διαστάσεις, ἂν καὶ εἰκονίζεται εἰς ἡλικίαν ἄρκετὰ μεγαλυτέραν τῶν 40 ἡμερῶν. Φορεῖ ἀνοικτοπράσινον ἔνδυμα καὶ τὴν ἄριστερὰν χεῖρα ἐπιθέτει τῆς παρειᾶς τοῦ γέροντος ἐνῶ διὰ τῆς ἄλλης, ζωγραφουμένης πρὸ τῆς γενειάδος του, πιθανώτατα εὐλογεῖ αὐτόν. Ὁ Συμεὼν εἰκονίζεται ἐγγύτερον πρὸς τὸν θεατὴν ἢ τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς σκηνῆς καὶ καθ' ἣν στιγμὴν δίδει πρὸς τὴν Μητέρα τὸ βρέφος.

Ἡ Θεοτόκος, φέρουσα μαφόριον καστανόν, ἵσταται πρὸ τοῦ πρεσβύτου, ὀλίγον ὀπίσω, ὑψηλὴ, λεπτὴ, ἀλύγιστος, προβάλλουσα πρὸς τὸν κορμόν καὶ τείνουσα τὰς χεῖρας διὰ νὰ παραλάβῃ τὸ Παιδίον. Τὸ πρόσωπόν της εἶναι ἐπίμηκες, ὠοειδὲς καὶ ὁ λαιμὸς ὑψηλός. Ἀριστερὰ τῆς Θεομήτορος, κλιμακῆδόν πρὸς τὰ ὀπίσω, ἵστανται πρῶτος ὁ Ἰωσήφ καὶ ἔπειτα ἡ Ἄννα. Ὁ φωτιστέφανος τοῦ μνήστορος εἶναι ἀνοικτοῦ πρασίνου, τὸ ἱμάτιον κυανοῦν καὶ ὁ χιτῶν κεραμόχρους μὲ *clavum* βαθέος ἰώδους χρώματος. Ἡ δεξιὰ χεὶρ μὲ τὴν πλατεῖαν χειρῶν κάμπτεται εἰς σχῆμα δεήσεως. Ἡ προφητις Ἄννα, λεπτὴ, ἑλαφρῶς κυρτουμένη¹²¹, μὲ ἱμάτιον καστανόν καὶ καλύπτραν ἐπὶ τῆς κε-

¹²¹) Διὰ τῆς κυρτώσεως προφανῶς δηλοῦται ἡ γεροντικὴ τῆς ἡλικία περιῆς βλ. Λουκᾶν β', 36 - 37.

φαλῆς λευκήν, κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς εἰλητόν.

Ἡ μορφή τοῦ Συμεῶν ἐκπλήσσει. Ὁ γιγαντόσωμος γέρον φαίνεται ὡς προσωποποίηση τοῦ ἀρχαίου Ἰσραήλ, ὁ ὁποῖος ἐλίκνισεν εἰς τὰς ἀγκύλας του τὰς ἐλπίδας, αἷτινες ἤδη ἐνεσαρκώθησαν εἰς τὸ παιδίον Ἰησοῦν. Πιθανῶς ἐπεδίωξεν ὁ ζωγράφος ν' ἀπεικονίσῃ ἐναργέστερον τὸ αἰωνόβιον τοῦ Συμεῶν, «ὅς ἐν τῷ παρόντι βίῳ, τὴν παρατεταμένην ζωὴν ἐδέξατο διὰ τὸ χρηματισθῆναι ὑπὸ τοῦ Πνεύματος τοῦ Ἁγίου, μὴ ἰδεῖν θάνατον, πρὶν ἢ τὸν Χριστὸν θεάσῃται»¹²².

Ἡ ὄλη σκηνὴ διαπνέεται ἀπὸ συναίσθημα τρυφερότητος. Ὁ Συμεῶν μὲ ἔκφρασιν ἰλαρὰν¹²³ εἰς τοὺς γεροντικούς του ὀφθαλμούς, μὲ πολλὴν ἀβρότητα ἐκδηλουμένην εἰς τὸ στόμα, κύπτει τὴν κεφαλὴν, ὡς ἐὰν θέλῃ νὰ ἐπιθέσῃ ἐκ στοργῆς τὴν δεξιάν του παρειάν εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Σωτῆρος, τὸν ὁποῖον, πλήρης σεβασμοῦ, μικρὸν ὡς ἄθυρμα, κρατεῖ εἰς τὰς πελωρίας του χειρᾶς. Τὸ Παιδίον ἀνταποκρινόμενον εἰς τὰς διαθέσεις τοῦ γέροντος εὐλογεῖ αὐτὸν διὰ τῆς δεξιᾶς, ἐνῶ διὰ τῆς ἄλλης προβαίνει εἰς χειρονομίαν πλήρη ἀφελείας καὶ χάριτος¹²⁴.

Ὁ ζωγράφος μὲ τὴν κλιμακωτὴν διάταξιν τῶν προσώπων ἀπὸ τοῦ Συμεῶν μέχρι τῆς Ἄννης ἐπιχειρεῖ ν' ἀποδώσῃ τὴν ἔννοιαν τοῦ βάθους.

Εἰκονογραφικῶς ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Ἄρτου ἀνήκει εἰς τὸν τύπον τὸν ἐπικρατήσαντα περίπου ἀπὸ τῆς δευτέρας εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰῶνος¹²⁵. Κατὰ τὸν τύπον αὐτὸν¹²⁶ ὁ Συμεῶν κρατεῖ εἰς τὰς χειρᾶς του καὶ δίδει τὸ Παιδίον εἰς τὴν Θεοτόκον.

Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾷ καὶ εἰς ἔργα ζωγράφων primitivi τῆς Ἰ-

¹²²) Μηναιὸν Φεβρουαρίου, ἐκδ. ὁ Φοῖνιξ, ἐν Ἀθήναις 1896, τῇ γ' τοῦ μηνὸς σ. 24α. Καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς παραδίδει ὅτι «ἦν αὐτῷ κεχρηματισμένον ὑπὸ τοῦ Πνεύματος τοῦ Ἁγίου μὴ ἰδεῖν θάνατον πρὶν ἢ ἴδῃ τὸν Χριστὸν Κυρίου» (β', 26).

¹²³) Ἄν δὲν δημιουργῆ ἐντύπωσιν ἰλαρᾶς ἐκφράσεως ἢ ἐκ τοῦ χρόνου φθορὰ τῆς τοιχογραφίας.

¹²⁴) Ἀνταπόκρισιν τοῦ Παιδίου πρὸς τὰ συναισθήματα τοῦ πρεσβύτου ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως ἀναφέρει καὶ ὁ Μανουὴλ Φιλῆς ἐν τῷ ὑπ' ἀρ. VI ἰαμβεῖῳ του εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν (ἐνθ' ἀνωτ. Vol. prius, σ. 5).

*Ὁ πρέσβυς ἐν γῆ τὸν θεὸν βρέφος βλέπων
δεῖται λυθῆναι τῆς φθορᾶς τοῦ σαρκίου
τὸ δὲ βρέφος γέγηθε τὸν πρέσβυν βλέπων,
αἰρούμενον ζῆν ἀσφαλέστερον βίον.*

Ἄν δὲν ἀπατῶμι καὶ ἡ Θεοτόκος ἔχει περιχαρῆ ἔκφρασιν παρακολουθοῦσα τὰς χειρονομίας τοῦ Παιδίου.

¹²⁵) Ἄ. Ξυγγούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης σ. 15.

¹²⁶) Τὸν τύπον Ε' κατὰ τὸν Ἄ. Ξυγγούλου, Ὑπαπαντὴ, Ε.Ε.Β.Σ. Γ', 1929, σ. 332 κέξ.

ταλίας, ὅπως εἰς τὴν «Maestà» τοῦ Duccio¹²⁷, εἰς μωσαϊκὰ τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ ναοῦ τῆς ἐν Ρώμῃ S. Maria in Trastevere¹²⁸, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἐν Rimini ναοῦ τοῦ ἁγίου Ἀγνουστίνου¹²⁹, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Giotto ἐντὸς τῆς Capella degli Scrovegni τῆς Padova¹³⁰, εἰς πολύπτυχον τοῦ Giovanni Baronzio τῆς Πινακοθήκης τοῦ Urbino¹³¹, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἐν Tolentino παρεκκλησίου τοῦ ἁγίου Νικολάου¹³², εἰς πίνακα τέλος ἀποκείμενον ἐν τῷ Kaiser Friedrich's Museum τοῦ Βερολίνου¹³³. Εἰς ὅλας ὁμως αὐτὰς τὰς παραστάσεις ὁ Ἰησοῦς ἐκτείνει κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Θεοτόκον¹³⁴. Οὐδαμοῦ ἐκδηλώνει, τοῦλάχιστον διὰ τῶν χειρῶν, εὐνοίαν πρὸς τὸν γέροντα. Ἡ στάσις του δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ φυσικωτέρα, ἀλλὰ μαρτυρεῖ ἀνθρωπίνην πεζότητα στεροῦσα τὴν σκηνὴν τῆς χάριτος καὶ τοῦ πνευματικοῦ βάθους, ἅτινα ἐκφράζει ἡ βυζαντινὴ Ὑπαπαντὴ τοῦ Ἄρτου.

Ὁμοίαν ἀντίληψιν πρὸς τὴν ἐκφραζομένην εἰς τὸν Ἄρτον ἀπηχεῖ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς συνιστῶσα νὰ ζωγραφῆται ὁ Συμεὼν «βαστῶν τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας του, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ αὐτόν»¹³⁵.

14. Η ΦΥΓΗ ΕΙΣ ΑΙΓΥΠΤΟΝ

Ὑπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ζωγραφεῖται ἡ Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον¹³⁶ (Πίν. Γ', εἰκ. 2). Εἰς τὸ βάθος ὑψοῦνται δύο βράχοι, δικόρυφος ὁ ἀριστερὸς καφὲ ἐρυθροποῦ χρώματος, καὶ ὁ ἄλλος ἐλαιόχρους, ὑποκίτρινος. Εἰς τὸ μέσον εἰκονίζεται κατὰ δεξιὸν κρόταφον ὑποζύγιον

¹²⁷) E. Carli, Duccio, Milano - Firenze, (1952) πίν. 65.

¹²⁸) Emilio Lavagnino, Pietro Cavallini, Roma (1953) πίν. VI.

¹²⁹) Luigi Coletti, I primitivi, i Padani, Novara (1947) πίν. 11.

¹³⁰) Roberto Salvini, Giotto, La chapelle des Scrovegni, Florence (1953) εἰκ. 17.

¹³¹) L. Coletti, ἐνθ' ἀνωτέρω πίν. 17.

¹³²) Ὁμοίως πίν. 21.

¹³³) Ὁμοίως πίν. 37α.

¹³⁴) Πρὸς τὴν Θεοτόκον ἐκτείνει τὰς χεῖρας ὁ Ἰησοῦς καὶ εἰς βυζ. τοιχογραφίας. Βλ. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά πίν. 49β, 92β.

¹³⁵) Σελ. 87.

¹³⁶) Τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς ὁ père Jerphanion (Les églises, II², σ. 443) θεωρεῖ ὡς διασκευὴν τῆς σκηνῆς τοῦ ταξιδίου εἰς Βηθλεέμ, διασκευὴν γενομένην κατ' αὐτὸν εἰς χρόνους ὑστέρους, ἀφοῦ δὲν ἀπαντᾷ εἰς τὰ συροπαλαιστινιακὰ μνημεῖα τοῦ 6ου αἰ. Δὲν μνημονεύεται οὔτε μεταξὺ τῶν παραστάσεων τῆς Γάζης οὔτε μεταξὺ ἐκείνων, τὰς ὁποίας ἀναφέρει ὁ ψευδο-Δαμασκηνός.

λευκόξανθον μὲ μικρὰν λεπτὴν κεφαλὴν, μᾶλλον ἵππος ἢ ὄνος. Ἐπὶ τοῦ ζώου κάθεται ἡ Θεοτόκος, φέρουσα χιτῶνα βαθυκύανον καὶ μαφόριον καστανόν. Τὴν κεφαλὴν κλίνει πρὸς τὸν βασταζόμενον Ἰησοῦν, περιβεβλημένον ἔνδυμα ἀνοικτοπράσινον. Τὸν χαλινὸν τοῦ ὑποζυγίου σύρει διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς προπορευόμενος ὁ Ἰωσήφ¹⁸⁷. Τὸ ἱμάτιόν του εἶναι γαλανὸν καὶ ὁ χιτῶν βυσσινόχρους. Στρέφει τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ βλέμμα ὀπίσω πρὸς τὴν Θεοτόκον καὶ δεικνύει διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸ πρὸ αὐτοῦ πυργόμορφον οἰκοδόμημα, ὑψούμενον παρὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν τῆς εἰκόνας, εἰς τοῦ ὁποίου τὴν θύραν ἄγει κλίμαξ ἐκ πέντε βαθμίδων. Ἐπὶ τῆς τρίτης βαθμίδος πατεῖ κάμπτων τὸν ἀριστερὸν πόδα ὁ Ἰωσήφ· ἐπὶ τῆς ἀνωτάτης βαθμίδος ἵσταται καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφὴν, πρὸ τοῦ ἀνοίγματος τῆς θύρας γυνή, μικροτέρων διαστάσεων ἢ τὰ λοιπὰ πρόσωπα, γυμνόπους, ἰσχνή, μελαψή. Τὸ χρῶμα τοῦ πύργου εἶναι σιτόχρουν μὲ σκιὰς καφέ καὶ ὑποπρασίνους. Ἡ γυνὴ φέρει χαμηλὰ ἐξωσμένον χιτῶνα, σχιστὸν πρὸ τοῦ στήθους ὥστε νὰ φαίνωνται οἱ μαστοί. Τοὺς ὤμους αὐτῆς καλύπτει μανδύας, πορπούμενος ὑπὸ τὸν λαιμόν, καὶ τὴν κόμην περισφίγγει κεφαλόδεσμος ἀφῆνων νὰ φαίνεται τμῆμα αὐτῆς ὑπὲρ τὸ μέτωπον. Αἱ ἄκραι τοῦ καλύμματος πίπτουν μαζὶ μὲ πλοκάμους ἐπὶ τοῦ τραχήλου. Ἡ γυνὴ κάμπουσα τὴν δεξιὰν εἰς σχῆμα δεήσεως ἀποτελεῖ προφανῶς προσωποποίησιν τῆς Αἰγύπτου¹⁸⁸. Ἀπὸ τῆς κορυφῆς τοῦ οἰκοδομήματος διακρίνονται κρημιζόμενοι μικροὶ μελανοὶ διάβολοι. Τὸ ἀριστερὸν τμῆμα τῆς παραστάσεως εἶναι κατεστραμμένον, ὥστε δὲν φαίνεται ἂν ἐκεῖ ἐξωγραφεῖτο ὁ Ἰάκωβος¹⁸⁹.

Οἱ πόδες τοῦ Ἰωσήφ καὶ μάλιστα ὁ δεξιὸς ἀποδίδονται ἐπιτυχῶς καὶ ἀποτελοῦν τὰ μᾶλλον φωτιζόμενα μέρη τοῦ σώματός του. (Ο) Ἰωσήφ ἀναγγέλλων εἰς τὴν Θεοτόκον τὴν ἄφιξιν εἰς Αἴγυπτον καὶ ἐπομένως τὸ τέλος τοῦ ταξιδίου ἀσφαλῶς εὐαγγελίζεται ἀγαθὰ. Εἶναι λοι-

¹⁸⁷) Εἰς τὸ πρόσωπον ὁμοιάζει πρὸς τὸν ἀπόστολον Πέτρον τῆς Προδοσίας, τὸν ἀποκόπτοντα τὸ οὖς τοῦ Μάλχου. Βλ. Πίν. Η'.

¹⁸⁸) Καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Καρδουλιανῶ Κρήτης (μέσα 14ου αἰ.) «ἀπὸ τὴν πύλη τῆς πολιτείας βγαίνει ἡ Αἴγυπτος, ντυμένη ἀρχοντικὰ... πρὸ πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ Ἐγύπτος*» (Μ. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες* σ. 68).

¹⁸⁹) Τὸ Ἰάκωβον ὡς συνοδὸν κατὰ τὴν εἰς Αἴγυπτον φυγὴν ἀναφέρει καὶ ἡ ἐκκλησ. ποίησις. Οὕτως εἰς τὸ βον στιχηρὸν τῶν Αἰνῶν τῆς 23ης Ὀκτωβρίου (Μηναιὸν Ὀκτωβρίου, ἔκδ. Βενετίας 1843, σ. 140α) λέγεται: «*Τῆς κατὰ σάρκα Κυρίου ἐπιδημίας, σοφέ, ἀδελφὸς ἀνεδείχθης, μαθητῆς καὶ αὐτόπτης τῶν θείων μυστηρίων, φυγὰς σὺν αὐτῷ ἐν Αἰγύπτῳ γενόμενος, σὺν Ἰωσήφ τῇ Μητρὶ τε τοῦ Ἰησοῦ, μεθ' ὧν πρέσβευε σωθῆναι ἡμᾶς*». Κατὰ τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου «*le garçon suit parfois il manque*» (G. Millet, *Recherches* σ. 158).

πὸν πιθανὸν ὅτι ὁ ἁγιογράφος σχεδιάζων καλῶς καὶ ἐκτελῶν μετὰ προσοχῆς τοὺς πόδας τοῦ μνήστορος εἶχεν ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τὸν στίχον «ὡς ὠραῖοι οἱ πόδες τῶν εὐαγγελιζομένων εἰρήνην, τῶν εὐαγγελιζομένων ἀγαθὰ»¹⁴⁰.

Ἐν συγκρίσει πρὸς τὸν εὐρύτερον πρεσβύτερον ἢ Θεοτόκος εἶναι πολὺ λεπτοφυής. Ὁ κορμὸς αὐτῆς προβάλλεται εἰς τὸ κενόν, τὸ ὁποῖον ἀφήνουν μεταξὺ των οἱ δύο βράχοι.

Ἀπὸ τῶν τειχῶν τῆς Αἰγύπτου εἶδομεν ὅτι κρημνίζονται δαίμονες. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς ἀντὶ διαβόλων συνιστᾷ τὴν ἀπεικόνισιν εἰδώλων εἰς τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς: «...καὶ ἔμπροσθεν αὐτῶν κάστρον καὶ εἰδῶλα γκρεμιζόμενα ἀπὸ τὰ τεῖχη του»¹⁴¹. Ἄλλ' ἡ διαφορὰ δὲν εἶναι σημαντικὴ. Κατὰ τὰ ἁγιολογικὰ κείμενα τὰ εἰδῶλα θεωροῦνται κατοικία δαιμονίων¹⁴². Ἐπομένως δὲν ἦτο δύσκολον νὰ ζωγραφηθοῦν ἀντὶ τῶν φαινομένων τὰ νοούμενα.

Ἡ ἀπεικόνισις εἰδώλων εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Φυγῆς ὀφείλεται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς ἐπίδρασιν τοῦ 11ου Οἴκου τῶν Χαιρετισμῶν τῆς Θεοτόκου, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἀποδίδεται μὲ τὴν παράστασιν τῆς εἰς Αἴγυπτον φυγῆς¹⁴³, ὡς διαλαμβάνων περὶ τοῦ αὐτοῦ ἐπεισοδίου τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. Ὁ 11ος Οἶκος ἀναφέρει ῥητῶς τὴν πτῶσιν εἰδώλων: «*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος· τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχύν, πέπτωκε*»¹⁴⁴.

Εἰς τὸν Ἄρτον ὁ Ἰωσήφ ζωγραφεῖται κατὰ τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου ὀδηγῶν τὸ ζῶον, ἐνῶ εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς καὶ τὰς στοιχούσας πρὸς αὐτὴν εἰκόνας τῆς Δύσεως ἱστορεῖται ὀπισθεν τοῦ ὑποζυγίου τοῦ φέροντος τὴν Θεοτόκον¹⁴⁵.

Ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς Φυγῆς τοῦ Ἄρτου ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ἡ ιδιότυπος ἐνδυμασία τῆς γυναικὸς τῆς παριστώσης τὴν Αἴγυπτον.

15. Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ

Παρὰ τὴν Φυγὴν ζωγραφεῖται ἡ Βάπτισις, εἰς πολλὰ σημεῖα καὶ αὐτὴ ἐφθαρμένη (Πίν. 5', εἰκ. 2).

¹⁴⁰) Πρὸς Ρωμ. ι', 15.

¹⁴¹) Σελ. 87.

¹⁴²) Βλ. π. χ. Βίον ἁγίας Παρασκευῆς (Μέγας Συναξαριστῆς τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, τόμος Ζ', 1950, σ. 426) καὶ βίον ἁγίου Γεωργίου (Ὁμοίως τόμος Δ', 1946, σ. 387).

¹⁴³) Βλ. Ἑρμηνείαν τῆς Ζωγραφικῆς σ. 149.

¹⁴⁴) Τριώδιον, ἔκδ. νέα Σαλιβέρου, Ἀθῆναι, Σάββατον τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου σ. 309α.

¹⁴⁵) G. Millet, Recherches, σσ. 155, 157, 158.

Ἡ δεξιὰ ὄχθη τοῦ Ἰορδάνου ἔχει χροῶμα καφέ μὲ σκιάς καστανὰς καὶ λευκοπράσινα φῶτα. Ἐπ' αὐτῆς διακρίνονται οἱ διεσταλμένοι ἰσχυροὶ πόδες τοῦ Ἰωάννου, ὅστις κάμπτει τὸ σῶμα καὶ προτείνει τὴν δεξιὰν χεῖρα. Εἰς τὴν ἀριστερὰν ὄχθην, ὠχρὰν μὲ πρασίνας σκιάς, ζωγραφοῦνται τρεῖς ἄγγελοι¹⁴⁶, ἐκ τῶν ὁποίων φαίνονται ὁλόσωμοι μόνον οἱ δύο, λυγίζοντες ἔμπρὸς τὸν κορμὸν καὶ προβάλλοντες τὰς χεῖρας κεκαλυμμένας ὑπὸ τῆς ἄκρας τοῦ ἱματίου των. Τὸ ἱμάτιον ἐκάστου πτυχοῦται κατὰ τρόπον διάφορον καὶ τὰ χρώματα εἰς τὰ φορέματά των εἶναι πράσινον ἀνοικτόν, γαλανόν, βαθυκύανον, καστανόφαιον. Εἰς τὸ μέσον τοῦ Ἰορδάνου μὲ τὸ βαθυκύανον ὕδωρ ἴσταται κατ' ἑλαφρὰν πρὸς τ' ἀριστερὰ στροφὴν γυμνὸς ὁ Ἰησοῦς μὲ διασταυρουμένους τοὺς πόδας καὶ τὴν κεφαλὴν ἀνανεύουσαν. Ἡ ἀριστερὰ του χεὶρ πίπτει παρὰ τὸν κορμὸν καὶ ἡ ἄλλη εὐλογεῖ¹⁴⁷ ἀνυψουμένη ὀλίγον. Τὸ σῶμα ζωγραφεῖται μὲ ὠχρὰν. Αἱ σκιάι του εἶναι καφεκάσιανοι καὶ ἔνιαχοῦ, εἰς τὸν δεξιὸν μηρόν, ὑποπράσινοι. Ἀπὸ τὰς γωνίας, τὰς ὁποίας σχηματίζουν ἐκατέρωθεν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ αἱ ὄχθαι τοῦ ποταμοῦ προβάλλον ἑσάρεις ἐν ὄλῳ κεφαλαὶ ζώων, ἄνευ λαιμοῦ, κεραμόχροοι, μὲ βραχέα κωνικὰ ὦτα, στόμα ἀνοικτόν καὶ ὀδόντας αἰχμηροῦς, ὁμοιάζουσαι πρὸς κεφαλὴν ὀξυρροῦγχου κυνός, ἐστραμμέναι πρὸς τὸν Λυτρωτὴν. Ἐντὸς τοῦ Ἰορδάνου κολυμβοῦν ἰχθύες καὶ καφέρουθος ὀκτάπους. Κάτω ἀριστερὰ ἡ προσωποποίησις τοῦ ποταμοῦ, γέρον μὲ γυμνὸν κορμὸν, περιεζωσμένος δι' ὑφάσματος κεραμόχρον, φέρον εἰς τὴν κεφαλὴν μαργαριτοκόσμητον κάλυμμα, ὅμοιον πρὸς πιλίδιον προφητῶν. Εἰκονίζεται μέχρι τῶν γονάτων ἔξω τοῦ ὕδατος εἰς στάσιν 3/4 ἐπὶ δεξιὰ. Στρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Ἰησοῦν τὴν κεφαλὴν, ὑψώνει τὴν ἀριστερὰν εἰς δέησιν καὶ διὰ τῆς ἄλλης κρατεῖ ἀπὸ τῆς βάσεως ἀνεστραμμένον κίτρινον ἀμφορέα. Δεξιὰ ζωγραφεῖται μορφὴ ἀγένειος μὲ μακρὰν, τραχεῖαν κόμην, προφανῶς γυναικεία, ἡ προσωποποίησις τῆς θαλάσσης. Κάθηται ἐπὶ τῆς ὀρέχως θαλασσίου τέρατος, δράκοντος φολιδωτοῦ κυνοκεφάλου, μὲ οὐρὰν ἰχθύος καὶ προσθίους πόδας αἰλουροειδοῦς. Τὸ τέρας συστρέφει τὴν οὐρὰν, φεύγει¹⁴⁸ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ στρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Χριστὸν τὴν κεφαλὴν ὑλακτοῦν.

¹⁴⁶) Ἀπὸ τοῦ 12ου αἰ. οἱ ἄγγελοι συνηθέστερον εἶναι τρεῖς (G. Millet, Recherches, σ. 178). Εἰς τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν ὁ G. Millet διοβλέπει ἐπίδρασιν τῆς τριπλῆς ἱεραρχίας τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου, τὴν ὁποίαν ἀποδέχεται ὁ ψευδο-Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, οἰκείος εἰς τοὺς εἰκονογράφους (αὐτόθι σ. 179).

¹⁴⁷) Τὰ ὕδατα, συμφώνως πρὸς ὁμιλίαν Πατέρων (Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐν Ἀθήναις, 1938, σ. 80, ὑποσ. 2).

¹⁴⁸) Κατὰ τὸ ψαλμικὸν (ψαλμ. 113, 3) «ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν, ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω». Βλ. καὶ G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 211.

Πρὸς τὴν ἰδίαν κατεύθυνσιν ἀτενίζει καὶ ἡ γυνή, στηριζομένη διὰ τῆς δεξιᾶς ἐπὶ τῆς ῥάχεως τοῦ ζώου.

Αἱ δύο προσωποῖσεις ζωγραφοῦνται εἰς πολὺ μικροτέραν κλίμακα ἢ αἱ ἄλλαι μορφαί. Τὰ γυμνὰ σώματα ἀποδίδονται μὲ ἀρκετὴν σχηματοποίησιν, καθ' ὃν ἀκριβῶς τρόπον καὶ τὸ τοῦ ἁγίου Γεωργίου εἰς τὰς σκηνὰς τῶν μαρτυρίων τοῦ βορείου τοίχου.

Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Ἰωάννου ἐπὶ τῆς δεξιᾶς ὄχθης τοῦ Ἰορδάνου εἶναι γνώριμος εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς καὶ εἰς τὰ ἀκολουθοῦντα τὴν παράδοσιν αὐτῆς μνημεῖα τῆς Δύσεως¹⁴⁹. Εἰς ἔργα τοῦ Βυζαντίου, δὲν ἀπαντᾷ συχνά, ἂν καὶ εἶχεν υἱοθετηθῆ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφίαν του, ὅπως μαρτυροῦν ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως εἰς τὴν Βοϊάνα¹⁵⁰ καὶ ἡ φορητὴ ψηφιδωτὴ εἰκὼν τῆς Firenze, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Opera del Duomo¹⁵¹. Ὁμοίαν διάταξιν συναντῶμεν εἰς τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁵². Ἐκ δεξιῶν θέλει τὸν Πρόδρομον καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὁποία ἀναφέρει τὴν προσωποποίησιν τοῦ Ἰορδάνου καὶ τοὺς ἰχθῦς, ἀλλ' ὄχι καὶ τὴν προσωποποίησιν τῆς θαλάσσης¹⁵³.

Πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Opera del Duomo ὁμοιάζει ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου καὶ κατὰ τὴν παράστασιν τοῦ ποταμοῦ, ὁ ὁποῖος εὐρύνεται παρὰ τὴν κάτω πλευρὰν τῆς εἰκόνος, ἐκτεινόμενος καθ' ὅλον τὸ πλάτος αὐτῆς.

Τὸν ὀκτάπουν συναντῶμεν εἰς μικρογραφίαν τοῦ Σερβικοῦ ψαλτηρίου¹⁵⁴ καὶ εἰς τὸν ἤδη μνημονευθέντα ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁵⁵.

Ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται γυμνός¹⁵⁶, ὅπως καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν

¹⁴⁹) G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 179 - 181.

¹⁵⁰) A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 139. Βλ. καὶ πίν. XI ἐν τῷ ἔργῳ τοῦ ἰδίου L' église de Boïana, Sofia 1924.

¹⁵¹) A. Grabar - Skira, πίνακα σελ. 191.

¹⁵²) G. Millet, Broderies πίν. CCIX.

¹⁵³) σσ. 88 - 89. Ἡ προσωποποίησις τῆς θαλάσσης ἀπαντᾷ σπανιώτατα εἰς μνημεῖα παλαιότερα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων (Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ ψηφιδωτὴ δισκόσμησις, σ. 17).

¹⁵⁴) J. Strzykowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, Wien 1906, πίν. XXXVII, 87.

¹⁵⁵) G. Millet, Broderies, ἐνθ' ἄνωτέρω.

¹⁵⁶) Κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων ζωγραφεῖται συνηθέστατα μὲ περιζῶμα εἰς τὴν ὀσφὺν (Α. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄνωτέρω). Γυμνός, διασταυρῶν τοὺς πόδας καὶ εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς, παρίσταται ὁ Ἰησοῦς καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τῶν Μεσκλῶν (1303) Κρήτης (Α. Ὁρλάνδος, A.B.M.E., Η', 1955 - 56, σ. 148).

Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης¹⁵⁷. Τὴν διασταύρωσιν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ, στοιχεῖον γνώριμον εἰς τὴν τέχνην τῆς Κων)λεως¹⁵⁸, εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Μυστρᾶ¹⁵⁹.

Αἱ προβάλλουσαι τέλος ἀπὸ τὰς ὄχθας τοῦ Ἰορδάνου κυνόμορφοι κεφαλαὶ δὲν ἀπαντοῦν ἄπαξ μόνον μεταξὺ τῶν Βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βαπτίσεως¹⁶⁰.

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου αὐταὶ ὁμοιάζουν πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ τέρατος, ἐφ' οὗ κάθηται ἡ προσωποποίησις τῆς θαλάσσης. Τὸ τέρας ὑπενθυμίζει, ὅσον ἀφορᾷ τὰς φολίδας τοῦ σώματος, δράκοντα¹⁶¹. Ὅτι δὲ αἱ προβάλλουσαι ἐκ τῶν ὄχθων κεφαλαὶ εἶναι κεφαλαὶ δρακόντων καθιστοῦν φανερόν χωρία τῆς Ἀκολουθίας τῆς παραμονῆς καὶ τῆς ἑορτῆς τῶν Θεοφανείων, κατ' ἐπίδρασιν τῶν ὁποίων, νομίζω, ἀπεικονίσθησαν δράκοντες εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Βαπτίσεως. Οὕτως :

α) Εἰς τὸν ψαλμὸν ογ' στιχ. 13, 14, ἀναγινωσκόμενον κατὰ τὴν ἕκτην μεγάλην ὥραν τῆς παραμονῆς, λέγεται :

«Σὺ ἐκραταίωσας ἐν τῇ δυνάμει σου τὴν θάλασσαν,
σὺ συνέτριψας τὰς κεφαλὰς τῶν δρακόντων ἐπὶ τοῦ ὕδατος.
Σὺ συνέθλασας τὴν κεφαλὴν τοῦ δράκοντος,
ἔδωκας αὐτὸν βρῶμα λαοῖς τοῖς Αἰθίοψι»¹⁶².

β) Εἰς ἰδιόμελον τῆς ἰδίας ὥρας.

«Προφήτα, ἄφες ἄρτι· καὶ γὰρ πληρῶσαι παραγέγονα, δικαιοσύνην πᾶσαν... καὶ γὰρ τὸν κεκρυμμένον τοῖς ὕδασι πολέμιον, τὸν ἄρχοντα τοῦ σκότους, ἐπείγομαι ὀλέσαι»¹⁶³.

γ) Εἰς τὴν εὐχὴν τοῦ Μεγάλου Ἁγιασμοῦ :

«Σὺ καὶ τὰ Ἰορδάνεια ρεῖθρα ἡγίαςας, οὐρονόθεν καταπέμψας τὸ Πανάγιόν σου Πνεῦμα, καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε ἐμφωλευόντων συνέτριψας δρακόντων»¹⁶⁴, καὶ

¹⁵⁷) Α. Ξυγγόπουλος, ἐνθ, ἀνωτ. πίν. 16¹.

¹⁵⁸) G. Millet, Recherches, σ. 179.

¹⁵⁹) G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 67¹.

¹⁶⁰) Βλ. καὶ Βάπτισιν Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Βάρδα ἐν Ρόδῳ, (Α.Β.Μ.Ε., Γ', 1948, σ. 124).

¹⁶¹) Ἡ παράστασις τῆς θαλάσσης ὑπὸ μορφήν γυναικὸς καθημένης ἐπὶ δράκοντος καὶ μάλιστα πτερωτοῦ ἀνάγεται, ὡς γνωστόν, εἰς παλαιούς χρόνους. Καὶ εἰς τὴν Ara pacis Augustae ἐν τῷ ἀναγλύφῳ τῆς Γῆς ἡ προσωποποίησις τοῦ ὕδατος γυνὴ πεπλοφόρος, κάθηται ἐπὶ δράκοντος πτερωτοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ κεφαλὴ ὁμοιάζει πρὸς κεφαλὴν κυνός (Βλ. G. Moretti, L' ara Pacis Augustae Roma, (1938), ἐν τῇ σειρᾷ Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, εἰκ. 32).

¹⁶²) Μηναιὸν Ἰανουαρίου, ἔκδ. Φοίνικος, ἐν Ἀθήναις 1896, σ. 62α.

¹⁶³) Αὐτόθι σ. 63β.

¹⁶⁴) Αὐτόθι σ. 82α.

δ) Κατὰ τὸν Ὁρθρον τῆς 6ης Ἰανουαρίου εἰς ἄσμα τῆς α' ᾠδῆς :
 « Ἀδὰμ τὸν φθαζέντα ἀναπλάττει, ρείθροις Ἰορδάνου καὶ δρακόντων, κεφαλὰς ἐμφωλευόντων διαθλάττει, ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος· ὅτι δεδόξασται »¹⁶⁵.

Ἡ συντριβὴ τῶν δρακόντων εἰκονίζεται παραστατικώτερον εἰς τὴν Βάπτισιν τῆς Γκρατσάνιτσα¹⁶⁶ (1320) καὶ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη τῆς Καστορίας¹⁶⁷ (1385), ἔνθα ὁ Ἰησοῦς ἵσταται ἐπὶ διασταυρουμένων¹⁶⁸ πλακῶν ἀπὸ τῶν ὁποίων προβάλλουν δράκοντες. Σημειωτέον ὅτι καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ ναοῦ τῶν Σερβίων « Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι » ὁ Χριστὸς ἵσταται ἐπὶ πλακὸς ἀφ' ἧς προβάλλουν κεφαλὰὶ δρακόντων¹⁶⁹.

16. ΕΓΕΡΣΙΣ ΛΑΖΑΡΟΥ (Πίν. 5', εἰκ. 1).

Εἰς τὸ βόρειον τμήμα τῆς θολωτῆς ὀροφῆς ὑπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου ἐξωγραφεῖτο ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου, ἐκ τῆς ὁποίας σώζεται μικρὸν μέρος.

Ἄνθρωποι ἐρχόμενοι ἐξ ἀριστερῶν ἐσταμάτησαν. Τοῦ πρώτου αὐτῶν, ὁ ὁποῖος φέρει κεραμόχρουν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον κυανοῦν διακρίνονται μέχρι που τῶν γονάτων οἱ πόδες. Πιθανώτατα εἶναι ὁ Ἰησοῦς. Πρὸ αὐτοῦ ἔχουν γονατίσει δύο γυναῖκες, αἱ ἀδελφαὶ τοῦ Λαζάρου, ἡ μία ὀπίσω τῆς ἄλλης. Ἡ πρώτη μὲ τὸν κεραμόχρουν πέπλον, ζωγραφουμένη καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφῆν, ἐκτείνουσα ὀπίσω τὸν ἀριστερὸν πόδα καὶ συμπτύσσουσα τὸν ἄλλον, σύρεται θαρρεῖς ἐπὶ τοῦ ἔδαφους, ἐφ' οὗ στηρίζει τὰς κεκαλυμμένας διὰ τοῦ πέπλου χεῖρας κρατοῦσα τὸν ἄκρον ἀριστερὸν πόδα τοῦ Χριστοῦ. Τοῦτον κύπτει διὰ ν' ἀσπασθῆ ὀλολύζουσα, ὅπως φανερώνει τὸ ἀνοικτὸν στόμα καὶ τὸ κρεμάμενον κάτω χεῖλος. Ἡ ἄλλη γυνὴ μὲ τὸν ἀνοικτοπράσινον πέπλον εἰκονιζομένη καθ' ἀριστερὸν κρόταφον, ὑψώνει πρὸς τὸν Σωτῆρα τὴν κεφαλὴν, ἐνῶ ἡ ράχις αὐτῆς διαγράφει ἔντονον καμπύλην. Ἀμφοτέρων αἱ παρειαὶ ἀυλακοῦνται καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι θολοί. Δεξιὰ καὶ ὀπίσω τῶν γυναικῶν φαίνεται ἓν μέρος ἀνῆρ μὲ κεραμόχρουν χιτῶνα, κύπτων εἰς τὸ ἔδαφος καὶ ἀποθέτων ἐπιμήκη πλάκα, βασταζο-

¹⁶⁵) Αὐτόθι σ. 85.

¹⁶⁶) G. Millet, Recherches, σ. 214 καὶ εἰκ. 172.

¹⁶⁷) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίν. 143α.

¹⁶⁸) Εἰς τὰς δύο τελευταίας τοιχογραφίας ἡ σύνθλασις τῶν δρακόντων παρίσταται τελευτούμενη ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ διὰ τοῦ σημείου τοῦ σταυροῦ, διαγραφομένου ὑπὸ τῶν πλακῶν. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ Ἐκκλησία θεωρεῖ τὸν σταυρὸν ὡς τὸ καθ' ἑξοχὴν « ὄπλον κατὰ τοῦ διαβόλου ».

¹⁶⁹) Α. Συγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, πίν. 20².

μένην ὑπὸ τῶν δύο χειρῶν του. Τὸ μέχρις ἡμῶν περιωθὲν τμήμα τῆς παραστάσεως ἐνθυμίζει κάθισμα ψαλλόμενον εἰς τὸν Ὁρθρον τοῦ Σαββάτου τοῦ Λαζάρου: «*Κατοικειῖρας τῆς Μάρθας, καὶ Μαρίας τὰ δάκρυα, ἐκκυλίσαι τὸν λίθον, ἐκ τοῦ τάφου προσέταξας, Χριστὲ ὁ Θεός*»¹⁷⁰.

Αἱ δύο ἀδελφαὶ παρίστανται γονυπετοῦσαι πρὸ τοῦ Ἰησοῦ κατὰ διάφορον τρόπον ἐκάστη, συμφώνως πρὸς τὴν βυζαντινὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν¹⁷¹, τὴν ἐκφραζομένην ἤδη εἰς ψηφιδωτὸν τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, διὰ τὸ ὁποῖον ἐσώθη περιγραφή τοῦ Μεσαρίτου¹⁷². Καὶ εἰς αὐτό, ὅπως ἐνταῦθα, αἱ ἀδελφαὶ ἐξωγραφοῦντο κλαίουσαι. Ἡ εἰς Ἄρτον καταφιλοῦσα τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ, ὡς πρὸς τὴν στάσιν, ὑπενθυμίζει περισσότερον τὴν Μαρρίαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ ἐν Βερροία ναοῦ τοῦ Σωτήρος¹⁷³ (1315), εἰς τὴν ὁποίαν μάλιστα καθ' ὅμοιον περίπου τρόπον εἰκονίζεται ὁ ἄνθρωπος ὁ ἀποθέτων τὴν πλάκα τοῦ τάφου.

Ἐκ τῆς παραπλεύρου τοιχογραφίας διασώζεται μικρὸν μόνον τμήμα. Παρὰ τὴν κάτω ἀριστερὰν γωνίαν διακρίνονται πόδες ἀνθρώπων, οἵτινες βαδίζουν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ πρὸ τούτων οἱ γυμνοὶ πόδες προπορευομένου παιδίου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ σύνθεσις παρίστανε τὴν Βαῖοφόρον.

17. Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ

Ὁ κατὰ χρονικὴν ἀκολουθίαν ἐπόμενος πίναξ, «*Ἡ Προδοσία*», (Πίν. Ζ', εἰκ. 2) εὐρίσκεται εἰς τὴν ἐσχατιὰν τοῦ νοτίου σκέλους τῆς καμάρας, παρὰ τὸν δυτικὸν τοῖχον, καὶ διατηρεῖται εἰς καλυτέραν κατάστασιν ἔξ ὅλων τῶν ἄλλων συνθέσεων τοῦ ναοῦ.

Ἐνώπιον δύο βράχων, οἵτινες ὑψοῦνται λοξῶς πρὸς τὰς πλευρὰς τῆς εἰκόνης καὶ ἔχουν χρῶμα βαθὺ κεραμόχρουν ὁ ἀριστερὸς καὶ ἐλαιόχρουν ὁ ἄλλος, συνωπίζεται πλῆθος ἀνθρώπων, διατεταγμένων καθ' ἡμικύκλιον. Εἰς τὸ μέσον ὁ Ἰούδας, ἀφιχθεὶς ἔξ ἀριστερῶν μὲ ἀνοικτὸν βῆμα, ἔχει ἤδη ἐναγκαλισθῆ τὸν Ἰησοῦν. Ἐπέθηκε τὴν μίαν χεῖρα εἰς τὸν ἀριστερὸν ὤμον, τὴν ἄλλην εἰς τὴν ὀσφὺν τοῦ Σωτήρος καὶ εἶναι εἰσιμος μὲ τὰ χονδρά του χεῖλη νὰ δώσῃ τὸ φίλημα. Ἡ κόμη του εἶναι ἄτακτος καὶ τὸ πρόσωπον ὠχροπράσινον. Ὁ γλοεροῦ πρασί-

¹⁷⁰) Τριφῶδιον, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 357β.

¹⁷¹) G. Millet, Recherches σ. 237.

¹⁷²) Παρὰ τῷ ἰδίῳ, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 233.

¹⁷³) Αὐτόθι, εἰκ. 216. Ἡ Μάρθα ὁμως ἴσταται ὀρθία παρὰ τὸν ἀδελφόν της. Βλ. αὐτόθι σ. 239.

νου χιτῶν διαγράφει κυματοειδῆ πτύχωσιν εἰς τὸ κράσπεδον. Τὸ ἱμάτιον, χρώματος καστανοῦ πρὸς τὸ βυσσινόχρουν, ἔχει τεφρὰ ὑποκύανα φῶτα. Τὸ ἄκρον του ἀνεμίζεται ὀπίσω τῆς ῥάχεως. Ὁ Χριστὸς ἵσταται σχεδὸν κατ' ἐνώπιον, στρέφων ἑλαφρῶς ἐπὶ δεξιὰ τὴν κεφαλὴν καὶ κλίνων αὐτὴν πρὸς τὸν Ἰούδαν. Τὰ ἐνδύματά του, ὁ κεραμόχρους χιτῶν καὶ τὸ βαθυκύανον ἱμάτιον, δὲν εἶναι φωτεινά. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κρατεῖ εἰλητὸν καὶ διὰ τῆς ἄλλης, ἐστραμμένης πρὸς τὸ σύμπλεγμα τοῦ Πέτρου καὶ Μάλχου εὐλογεῖ. Ἡ χρώματος ἀνοικτοῦ καφεὲ κόμη του εἶναι πλουσία, οἱ ὀφθαλμοὶ μεγάλοι, ἡ ρις εὐθεῖα, αἱ παρειαὶ ῥοδαλαί, ὁ μύσταξ λεπτός, βραχύς, ὀξύληκτος, τὸ ἡμιάνοικτον στόμα μικρόν. Περὶ τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸν Ἰούδαν ἵστανται τρεῖς πρεσβύτεροι καὶ εἷς ὑπηρέτης, ὁ τελευταῖος, εὐρισκόμενος ὀπισθεν τοῦ προδότου, νέος ἀνὴρ ἔχων πρόσωπον μελαχροινὸν μὲ πρασίνας σκιάς, φέρει ἐρυθρὰς ἐνδρομίδας καὶ βραχὺν ἐζωσμένον κεραμόχρουν χιτῶνα, σχιστὸν μεταξὺ τῶν γυμνῶν ποδῶν, φθάνοντα περίπου ἕως τοῦ μέσου τῶν μηρῶν. Περὶ τὸν λαιμόν του διακρίνεται λευκὸν μανδήλιον. Ὁ ἄνθρωπος ὑψώνει τὴν δεξιὰν χεῖρα¹⁷⁴ ἔτοιμος νὰ ἐμποδίση τυχὸν ἀπόπειραν πρὸς διαφυγὴν τοῦ Σωτῆρος. Οἱ εὐρισκόμενοι πλησιέστερον πρὸς τὸν Ἰησοῦν πρεσβύτεροι μὲ τὰ ὠχρὰ πρόσωπα, τὰς μακρὰς γενειάδας καὶ τὰς λευκὰς καλύπτρας κρατοῦν δᾶδας διὰ τῆς ὑψουμένης χειρὸς. Τὰ ἐνδύματα τῶν Ἰουδαίων ἔχουν χροῶμα πράσινον, κεραμόχρουν, βαθυκύανον. Ἐπὶ τοῦ χιτῶνος φοροῦν φαιλόνητον. Ὁπισθεν τῶν Ἑβραίων διακρίνονται τὰ νεανικὰ πρόσωπα στρατιωτῶν. Φέρουν πολύχρωμα κράνη — ἄλλα εἶναι γαλανά, ἄλλα ἐρυθρὰ καὶ ἄλλα κίτρινα — καὶ κρατοῦν ἀκόντια μὲ λόγχας ποικίλων σχημάτων¹⁷⁵.

¹⁷⁴) Ὁμοία εἶναι ἡ στάσις τοῦ ὑπηρέτου, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ἀκολουθῶν τὸν Ἰησοῦν, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ἐλκομένου ἐν Ζεμεν τῆς Βουλγαρίας (ἀρχαὶ τρίτης εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰ. Βλ. A. G r a b a r, La Peinture religieuse, σ. 186, καὶ εἰκ. XXVI). Τὸ ὕφος ὁμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ζεμεν εἶναι ὅλως διάφορον. Καὶ εἰς τὴν Προδοσίαν τοῦ κώδ. D 67, sup. τῆς Ambrosiana (f. 80 recto) ἡ δευτέρα ἐξ ἀριστερῶν ἀνδρική μορφή, φέρουσα μόνον χιτῶνα, ἀλλὰ καὶ ἰδιόρρυθμον κάλυμμα εἰς τὴν κεφαλὴν, ὑποὶ γυμνὴν τὴν δεξιάν. Καὶ τῶν μικρογραφιῶν τοῦ κώδικος τὸ ὕφος εἶναι διάφορον ἢ ἐν Ἄρτῳ.

¹⁷⁵) Τὴν λόγχην τὴν ἔχουσαν σχῆμα πελέκεως συνήνησα καὶ εἰς μικρογραφίαν τοῦ ψαλτηρίου Barberini (f. 4 recto) καὶ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 54 Ἑλλην. χειρογράφου τῆς Ἑθν. Βιβλιοθήκης Παρισίων (H. O m o n t, Miniatures, πίν. XCIII) Περισσότερα εἶδη λογχῶν ἀπαντοῦν εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ταξιάρχου τῆς Καστορίας εἰκονίζουσιν τὸν Ἐλκόμενον (Σ. Π ε λ ε κ α ν ῖ δ ο υ, Καστορία, πίν. 123β) καὶ εἰς ἄλλην ἐν Βουλγαρίᾳ, ἀναγομένην εἰς τὸν 14ον αἰ. καὶ παριστῶσαν τὴν 4ην Οἰκουμενικὴν Σύνοδον (B. F i l o v, Die Altbulgar. Kunst, Bern 1919, πίν. LIII).

Ἄμφιβολον εἶναι ἂν ἐχρησιμοποιοῦντο καὶ παρὰ τῶν Βυζαντινῶν ὅλα τὰ

Κάτω δεξιά ὁ Πέτρος, πολὺ μικροτέρων διαστάσεων, ἔχει γονατίσει ἐπὶ τῆς ῥάχεως τοῦ Μάλχου κρατῶν μάχαιραν. Καὶ ὁ Μάλχος εἶναι γονυπετής καὶ ἐπιθέτει εἰς τὸ οὖς τὰς χεῖρας. Ὁ Πέτρος φέρει βαθυκύανον χιτῶνα καὶ λαμπρὸν ἱμάτιον, κίτρινον μὲ πρασίνας σκιάς καὶ λευκὰ φῶτα. Στρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Χριστὸν περιδεὲς τὸ βλέμμα. Ἡ μορφή του εἶναι ἀπὸ τὰς περισσότερον συμπαθεῖς πρεσβυτικὰς μορφὰς τοῦ Ἄρτου.

Ἡ σύνθεσις διακρίνεται διὰ τὴν συμμετρίαν καὶ τὴν ὑπερβολικὴν τῆς πυκνότητα. Τὰ δύο κύρια πρόσωπα κατέχουν τὸ κέντρον τοῦ ἡμικυκλίου τοῦ σχηματιζομένου ὑπὸ τῶν ἄλλων, τῶν περὶ αὐτὰ συνωστιζομένων ἀνδρῶν. Ἡ μορφή τοῦ Σωτῆρος ἐξαίρεται οὐχὶ διὰ τῆς ἀπεικονίσεώς του εἰς κλίμακα μεγαλυτέραν, ὅπως συμβαίνει ἄλλαχοῦ¹⁷⁶, ἀλλὰ διὰ τῆς προσφόρου χρήσεως τοῦ χρώματος, διὰ τοῦ φωτισμοῦ, τῆς ἐκφράσεως, τῆς στάσεως. Οὕτως ἐνῶ τὰ πλουσίως πτυχούμενα φορέματα τοῦ Ἰούδα ἔχουν χρώματα λαμπρά, τὰ ἐνδύματα τοῦ Ἰησοῦ μὲ τὴν ἀπλουστέραν πτυχολογίαν εἶναι ἀλαμπῆ. Εἰς τὸν Ἰούδαν φωσφορίζει τὸ περίβλημα, ἡ ἐπιφάνεια, ὁ κόσμος ὁ ὁποῖος «παράγεται». Τὸ πρόσωπον ὅμως, ἐφ' οὗ κυρίως ἐκφράζεται ὁ αἰώνιος κόσμος τοῦ πνεύματος, μᾶλλον θαμβόν, ὃχι μόνον δὲν προσελκύει εἰς ἑαυτὸ τὸ βλέμμα, ἀλλ' ὠχροπράσινον καὶ ψυχρόν, ἔχον χρῶμα ἰδιάζον εἰς νεκρούς, προκαλεῖ ἀντιπάθειαν. Ἀντιθέτως εἰς τὴν μορφήν τοῦ Ἰησοῦ, ὑπεράνω τῶν σκιερῶν φορεμάτων ὑψοῦται τὸ πρόσωπον φωτεινόν. Τὸ φῶς του, πηγάζον ἐνδοθεν, γίνεται γλυκὺ ἀπὸ σκιάς καστανάς, ἀπὸ τὸ χρῶμα τῆς κόμης, θερμαίνεται ἀπὸ τοὺς μεγάλους μελανοὺς ὀφθαλμούς. Τὸ σῶμα ἔπειτα τοῦ Ἰούδα, ζωηρῶς κινούμενον, κάμπτεται ὡς τόξον, λυγίζει καὶ ἐν μέρει προσκολλᾶται ἐπὶ τοῦ Χριστοῦ. Ἐντείνει ὅλας τὰς δυνάμεις του διὰ νὰ ἐκπληρώσῃ ταπεινὸν σκοπόν, νὰ δώσῃ τὸ φίλημα τῆς προδοσίας. Ὁ Σωτὴρ ὅμως παραμένει ἀτάραχος. Κλίνων ἔλαφρῶς τὴν κεφαλὴν συγκαταβαίνει νὰ δεχθῆ τὸν ἀσπασμόν, χωρὶς νὰ καταβάλλεται ἀπὸ τὴν χυδαιότητα τῆς προσγινομένης εἰς αὐτὸν ἀδικίας, χωρὶς νὰ κυριεύεται ἀπὸ συναίσθημα ἀποστροφῆς πρὸς τὸν προδότην. Παραμερίζων τὴν θλίψιν του ἐπιτιμᾷ καὶ νουθετεῖ τὸν Πέτρον, θεραπεύει διὰ τῆς εὐλογίας τὸν Μάλχον καὶ συγχρόνως στρέφον τὸ βλέμμα θερμόν πρὸς τὸν θεατὴν, πρὸς τὴν ἀνθρωπότητα ὅλην, ἐμψυχώνει αὐτὴν μὲ τὴν ἐκδήλωσιν τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῆς ἀγάπης

εἰκονιζόμενα εἰς τὸν Ἄρτον εἶδη λογχῶν. Μεγάλην ποικιλίαν ἐμφανίζουν, ὡς γνωστόν, τὰ σχήματα τῶν λογχῶν τῶν ἐν χρήσει εἰς τὴν Δύσιν.

¹⁷⁶) Π. χ. εἰς τὸ Δαφνὶ Βλ. P. Muratoff, La pittura bizantina, Roma, πίν. XCVIII.

του, ἅτινα δείκνυνται ἀνίσχυροι ν' ἀνακόψουν καὶ αἱ δύσκολοι στιγμαί, τὰς ὁποίας διέρχεται.

Αἱ μορφαὶ τῶν ἀνεχόντων τὰς δᾶδας Φαρισαίων, ψυχραὶ καὶ αὐταί, παρουσιάζουν διαφοροποίησιν. Ὁ ἐξ ἀριστερῶν γέρον στοχαστῆς μὲ φιλοσοφικὴν ἀταραξίαν ἀνιχνεύει τὰς διαθέσεις τῶν θεατῶν. Ὁ ἄλλος μὲ τὴν αἰχμηρὰν ῥίνα ἀφήνει νὰ ἐκχυθῆ ἑλευθέρως τὸ μῖσός του εἰς τὸ ὀξύτατον βλέμμα του. Ὁ τρίτος τέλος πρεσβύτης εἶναι πλήρης δέους. Ἀκόμη ἀνιχνεύει εἰς τὰ ὦτά του τὰ οὐαὶ τοῦ Ἰησοῦ. Ἀκόμη δὲν συνῆλθεν ἐκ τῆς καταπλήξεως ἀπὸ τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ Λυτρωτοῦ¹⁷⁷.

Ὁ ἁγιογράφος εἰκονίζων μετὰ τοῦ Ἰούδα στρατιώτας, Φαρισαίους καὶ ὑπηρέτην¹⁷⁸, εἰ καὶ προσεγγίζει μᾶλλον πρὸς τὸ κείμενον τοῦ Ἰωάννου¹⁷⁹ δὲν ἀκολουθεῖ πιστῶς οὐδένα τῶν Εὐαγγελιστῶν.

Ὁ Ἰούδας παρίσταται ἐρχόμενος ἐξ ἀριστερῶν ἢ τοιαύτη διάταξις χαρακτηρίζει γενικῶς τὰς παραστάσεις, αἵτινες στοιχοῦν πρὸς τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου, τὴν διασώζουσαν παλαιὸν ἑλληνιστικὸν τύπον¹⁸⁰. Ἡ σκηνὴ διεξάγεται νύκτα. Μόνη ἔνδειξις εἶναι αἱ δύο δᾶδες.

18. Ο ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ (Πίν. Θ', εἰκ. 1).

Ἀπέναντι τῆς Προδοσίας ζωγραφεῖται ὁ «Ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ». Εἰς τὸ βάθος ἀριστερὰ ἀνυψοῦται καστανὸς βράχος. Πρὸ αὐτοῦ βαδίζει κατευθυνόμενος πρὸς τὰ δεξιὰ ὁ Ἰησοῦς, ἀκολουθούμενος ὑπὸ δύο Φαρισαίων, οἵτινες ἐπιβάλλουν ἐπὶ τοὺς ὤμους του τὰς χεῖρας, καὶ τεσσάρων νεαρῶν εἰς πικρὴν γραμμὴν στρατιωτῶν μὲ περικεφαλαίας λευκοκυάνους ἢ χρώματος καρπῶν βερυκοκκέας. Τὰ φορέματα τῶν Ἑβραίων ἔχουν χρῶμα ἐρυθρόν, βαθυκύανον, πράσινον. Αἱ καλύπτραι τῆς κεφαλῆς των εἶναι λευκαί. Ὁ Ἰησοῦς ζωγραφεῖται εἰς κλίμακα μεγαλυτέραν ἢ τὰ ἄλλα πρόσωπα. Φέρει χειριδωτὸν χιτῶνα ἀσθενικοῦ κεραμόχρου, δίχως ζώνην, κατερχόμενον σχεδὸν μέχρι τῶν

¹⁷⁷) Οἱ συνοδοὶ τοῦ Ἰούδα, κατὰ τὴν διήγησιν τοῦ Ἰωάννου, «ὡς οὖν εἶπεν αὐτοῖς (ὁ Ἰησοῦς), ὅτι ἐγὼ εἰμι, ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω καὶ ἔπασσον χαμαί» (ιη', 6).

¹⁷⁸) Ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς ἀναφέρει μόνον στρατιώτας καὶ τοποθετεῖ ὀπισθεν τοῦ Ἰούδα τὸ σύμπλεγμα Πέτρου καὶ Μάλχου (σ. 104).

¹⁷⁹) «Ὁ οὖν Ἰούδας λαβὼν τὴν σπεῖραν καὶ ἐκ τῶν ἀρχιερέων καὶ Φαρισαίων ὑπηρέτας ἔρχεται ἐκεῖ μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ δπλων» (Ἰωάν. ιη', 3). Φαρισαίους ἀναφέρει ὁ Λουκᾶς (κβ', 52): «εἶπε δὲ ὁ Ἰησοῦς πρὸς τοὺς παραγενομένους ἐπ' αὐτὸν ἀρχιερεῖς καὶ στρατηγούς τοῦ ἱεροῦ καὶ πρεσβυτέρους». Ὁ Μάρκος (ιδ' 43) καὶ ὁ Ματθαῖος (κστ' 47) ἀναφέρουν «ὄχλον πολὺν» ἀπεσταλμένον παρὰ τῶν ἀρχιερέων καὶ πρεσβυτέρων.

¹⁸⁰) G. Millet, Recherches, σ. 338 κέξ.

ἀστραγάλων. Τὸ ἔνδυμα σχηματίζει μεταξὺ τῶν ποδῶν πολλὰς πτυχάς, ὁ Κύριος ἔχει ῥαδινώτατον σῶμα καὶ μακρὸν λαιμόν· στρέφει κλίνων ὀπίσω τὴν κεφαλὴν καὶ προτείνει ἑλαφρῶς ὑψῶν τὰς χεῖρας, αἵτινες ἔχουν δεθῆ περὶ τὸν καρπὸν ¹⁸¹. Ἡ καστανὴ κόμη κατέρχεται ἐπὶ τοῦ τραχήλου, τὸ γένειον εἶναι βραχὺ καὶ αἱ ὀφρύες συσπῶνται. Ὁ Χριστὸς ἀποστρέφει τὸ πρόσωπον ἀπὸ διώτου ἀγγείου ¹⁸² μὲ μακρόστενον λαιμόν, τὸ ὁποῖον προτείνει, κρατῶν δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, ἀνήρ μὲ χονδρὰ χαρακτηριστικά, μὲ ἡμιάνοικτον στόμα, φέρων βραχὺν πράσινον χιτῶνα καὶ ξίφος ἀνηρητημένον ἀπὸ τῆς ὀσφύος. Δεξιώτερα εἰς κωνικὸν βαθυκύανον βράχον ἔχει ἐμπηχθῆ στενὸς καφὲ χρώματος σταυρός. Ἐπὶ τῆς ὀπισθίας πλευρᾶς τοῦ ἀνεροικήθη νέος ἀγένειος ὑπηρέτης μὲ βραχὺν καὶ αὐτὸς ἐρυθρῶν χιτῶνα. Τὴν δεξιὰν χεῖρα ἔχει θέσει ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ σταυροῦ, ἐφ' ὃν ῥίπτει τὸ βάρος τοῦ ρωμαλέου σώματός του, προφανῶς διὰ νὰ στερεώσῃ αὐτὸν καλύτερον εἰς τὸ ἔδαφος. Ὑπὸ τὸν σταυρὸν εἰκονίζετο ἐργαζόμενος διὰ τὸν αὐτὸν σκοπὸν καὶ ἄλλος ὑπηρέτης, γονυκλινῆς, σχεδὸν κατ' ἀριστερὸν κρόταφον, ὑψῶν τὴν δεξιὰν χεῖρα, δι' ἧς πιθανῶς ἐκράτει σφῦραν. Φαίνεται ἰσχνότερος καὶ βραχύτερος τοῦ προηγούμενου, ζωγραφούμενος εἰς ἐλάσσονα κλίμακα. Δεξιώτερα μόλις διακρίνεται ἄτομον, ἰστάμενον σχεδὸν κατὰ μέτωπον. Θὰ εἰκόνιζε τὸν ἐποπτεύοντα τὴν προετοιμασίαν τοῦ σταυροῦ.

Τὴν προσοχὴν εἰς τὴν παροῦσαν τοιχογραφίαν ἐπισύρει ἡ μορφή τοῦ Ἰησοῦ. Ὑψηλὸς καὶ λεπτός, κλίνει μετὰ χάριτος τὴν κεφαλὴν. Ὡθοῦν αὐτὸν ἐκ τῆς ράχως οἱ Ἑβραῖοι, ἀλλὰ δὲν ἔχει ἀνάγκην ὠθησέων διὰ νὰ προχωρήσῃ. Βαδίζει μὲ βῆμα ἀνοικτόν, τόσον ἑλαφρά, ὥστε οἱ πόδες του μόλις ἐγγίζουσιν εἰς τὸ ἔδαφος. Τὸ σῶμά του δὲν ἔχει βάρος. Σπεύδει πρὸς τὸν σταυρὸν, «ὡς ἀμνὸς προσαγόμενος τῇ ἰδίᾳ βουλήσει» ¹⁸³, ἐπειγόμενος «πληρῶσαι πᾶσαν δικαιοσύνην» ¹⁸⁴. Δι' αὐτὸ

¹⁸¹) Δεδεμέναι εἶναι αἱ χεῖρες τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἐλκόμενον τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, Ε.Ε.Β.Σ., 2ος, 1925, σ. 266 καὶ εἰκ. 15), τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως Μεσσηνικῶν Κρήτης (Ἄ. Ὀρλάνδος Α.Β.Μ.Ε., Η', 1955 - 56, σ. 157) καὶ καθόλου, κατὰ τὸν Κ. Καλοκέρην (Αἰ Βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, σ. 87), εἰς τὰς ὀλίγας σχετικῶς τοιχογραφίας τοῦ Ἐλκομένου τὰς σωζομένας εἰς Κρήτην.

¹⁸²) Κατὰ τὸν Γεώργιον Νικομηδείας (Λόγος Η' εἰς τὸ «Εἰστήκεισαν δὲ παρὰ τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ... τῇ ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ», Ρ. Γ. 100, στήλ. 480) «Τὸν μὲν οὖν ἐσμυρτισμένον οἶνον, τῷ σταυρῷ καὶ τοῖς ἡλοῖς δι' ὑπερβολὴν μανίας συνεκόμισαν. Ἐπεδίδουν γάρ, φησὶν, αὐτῷ πιεῖν πρὸ τοῦ ἀναρτηθῆναι, καὶ οὐκ ἤθελεν».

¹⁸³) Βλ. ὅσον στιχηρὸν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Μ. Παρασκευῆς, Τριώδιον ἐκδ.

ἡ χειρονομία τῶν ἐπιβαλλόντων ὀπισθεν τὰς χεῖρας, ἀπαντῶσα εἰς σκη-
νὸς τῆς Ἀναβάσεως εἰς τὸν Σταυρόν, πρέπει νὰ ἐρμηνευθῆ ἔδῳ μᾶλ-
λον ὡς ἀποβλέπουσα εἰς παραίνεσιν πρὸς τὸν Λυτρωτὴν διὰ νὰ γενθῆ
τοῦ ὄξους. Πρὸς τοῦτο ἀσκεῖται πίεσις καὶ ἐκ τῶν ἔμπροσθεν ὑπὸ τοῦ
ὑπηρέτου, ὄργάνου καὶ αὐτοῦ τῶν Ἑβραίων¹⁸⁵, τῶν πρεσβυτέρων τοῦ
λαοῦ, οἵτινες, ἀφοῦ κατεδίκαναν τὸν Ἰησοῦν εἰς θάνατον, θέλουν τώ-
ρα, γεμᾶτοι ὑποκριτικὴν φιλανθρωπίαν νὰ μετριάσουν διὰ τοῦ ναρ-
κωτικοῦ τοὺς πόρους του. Κυκλούμενος ἀπὸ τὴν νέαν φαρισαϊκὴν ἐκ-
δήλωσιν ὁ Χριστὸς συσπᾶ τὰς ὀφρῦς καὶ ἀφήνει νὰ ἐκχυθῆ γλυκεῖα ἢ
θλίψις εἰς τὸ λεπτόν του πρόσωπον. Τὸ κουρασμένον του βλέμμα ἐκ-
φράζει παράπονον, τὸ παράπονον, ὅπερ ψάλλει ὁ ἱερὸς ποιητής: «λαὸς
μου τί ἐποίησά σοι καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας; ἀντὶ τοῦ μάννα χολήν,
ἀντὶ τοῦ ὕδατος ὄξος»¹⁸⁶.

Ἡ σκηνὴ παριστιᾶ γεγονότα προηγηθέντα ἀμέσως τῆς Ἀναβάσεως.
Ἀκριβέστερον εἰκονίζει ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν Ἐτοιμασίαν τοῦ
Σταυροῦ καὶ πρὸς τὸ ἐπεισόδιον τῆς ἀρνήσεως τοῦ Σωτῆρος νὰ πῆ τὸ
προσφερόμενον ναρκωτικὸν τὰ τελευταῖα βήματα τῆς πορείας τοῦ Χρι-
στοῦ πρὸς τὸν Γολγοθᾶν ἢ μᾶλλον τὸ πρῶτα βήματα τοῦ Λυτρωτοῦ
διὰ τὴν ἀνάβασιν εἰς τὸν Σταυρόν, ἀφοῦ πλέον ἐφθασεν εἰς τὸν «Κρα-
νίου τόπον».

Ὁ ἁγιογράφος διερμηνεύει ρήσεις τῶν Εὐαγγελιστῶν Ματθαίου¹⁸⁷
καὶ Μάρκου¹⁸⁸. Ἀκολουθεῖ ὅμως, εἰς ὅσα κενὰ καταλείπουν οὗτοι, τὸ
ἀπόκρυφον κείμενον τοῦ Νικοδήμου, τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐνέπνεε
τοὺς ζωγράφους τοῦ Βυζαντίου ἀπεικονίζοντας τὴν ἀνοδὸν εἰς τὸν
Γολγοθᾶν¹⁸⁹ καὶ τὴν προειομασίαν τοῦ Σταυροῦ¹⁹⁰. Συμφώνως πρὸς
τὸ ἀπόκρυφον κείμενον ὁ Σωτὴρ εἰκονίζεται ἔδῳ φέρων «κόκκινον

Παρ. Παρασκευοπούλου, ἐν Ἀθήναις 1901, σ. 425β.

¹⁸⁴) Ματθ. Γ', 15.

¹⁸⁵) Καὶ ἂν ἀκόμη ἐνήργει κατὰ διαταγὴν τῆς «σπείρας» δὲν ἔχει σημα-
σίαν. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Χρυσόστομος, ὅλων τῶν εἰς βάρος τοῦ Ἰησοῦ προσ-
βολῶν πραγματικοὶ αἴτιοι ἦσαν οἱ Ἑβραῖοι (Περὰ G. Millet, Recher-
ches, σ. 379).

¹⁸⁶) Ἀκολουθία τῶν ἁγίων Παθῶν, ἀντίφωνον ιβ', Τριώδιον ἔκδ. Σελι-
βέρου σ. 409β.

¹⁸⁷) κζ', 33 - 35 «Καὶ ἐλθόντες εἰς τόπον λεγόμενον Γολγοθᾶ... ἔδωκαν αὐτῷ
πιεῖν ὄξος μετὰ χολῆς μεμιγμένον· καὶ γευσάμενος οὐκ ἤθελε πιεῖν».

¹⁸⁸) ιε', 22 - 24 «...ἐδίδουν αὐτῷ πιεῖν ἐσμυρτισμένον οἶνον· ὁ δὲ οὐκ ἔλαβε».

¹⁸⁹) G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 363 - 364.

¹⁹⁰) Ὁ ἴδιος ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 380, 381. Διὰ τὴν ἐτοιμασίαν τοῦ Σταυροῦ γί-
νεται ἕκτενης λόγος κατὰ τὸν 13ον αἰ. εἰς τὰς Σκέψεις τοῦ Bonaventura. (G.
Millet, αὐτόθι).

ῥάσον» καὶ ἔχων δεδεμένας τὰς χεῖρας, ἀφ' ὧν ἐσύρετο ἀνερχόμενος εἰς τὸν Γολγοθᾶν, κατὰ τὰς εἰκόνας τὰς στοιχούσας εἰς τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου¹⁹¹.

Τὴν ἐπιγραφὴν «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ»¹⁹² ὁ ἡμέτερος ἀγιογράφος ἔχει παραλάβει ἐκ παραστάσεων αἵτινες εἰκονίζουν τὴν ἀνάβασιν εἰς τὸν Σταυρὸν καὶ τὴν πορείαν πρὸς τὸν λόφον τοῦ μαρτυρίου¹⁹³. Ἡ

¹⁹¹) Βλ. ἀνωτέρω ὑποσημείωσιν 189. Ἀντιθέτως εἰς τὴν Ἀνατολὴν ὁ Χριστὸς ζωγραφεῖται συρόμενος διὰ σχοινίου ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ. Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι συμφώνως πρὸς ἀρχαῖον τυπικὸν τῆς Ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων κατὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἁγίων Παθῶν ὁ Πατριάρχης βαστάζων τὸν Σταυρὸν ἐσύρετο ὑπὸ τοῦ ἀρχιδιακόνου μὲ ὀράριον δεδεμένον περὶ τὸν λαιμόν του. Τὴν σχετικὴν διάταξιν βλ. παρὰ Α. Παπαδοπούλου Κεραμεῖ, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, 2ος, ἐν Περουπόλει 1894, σ. 146. Τὸν Ἰησοῦν ὁμως δεδεμένον ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν Βοϊάνα τὸ 1259, (Μ. Χατζηδάκης, Byzantion, XIV, σ. 112).

¹⁹²) Τὴν φράσιν συναντῶμεν εἰς ἄσμα ψαλλόμενον κατὰ τὴν γ' ὥραν τῆς Μ. Παρασκευῆς: «Ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ, οὕτως ἐβόας Κύριε' διὰ ποῖον ἔργον, θέλετέ με σταυρῶσαι Ἰουδαῖοι;...» (Τριώδιον σ. 421α).

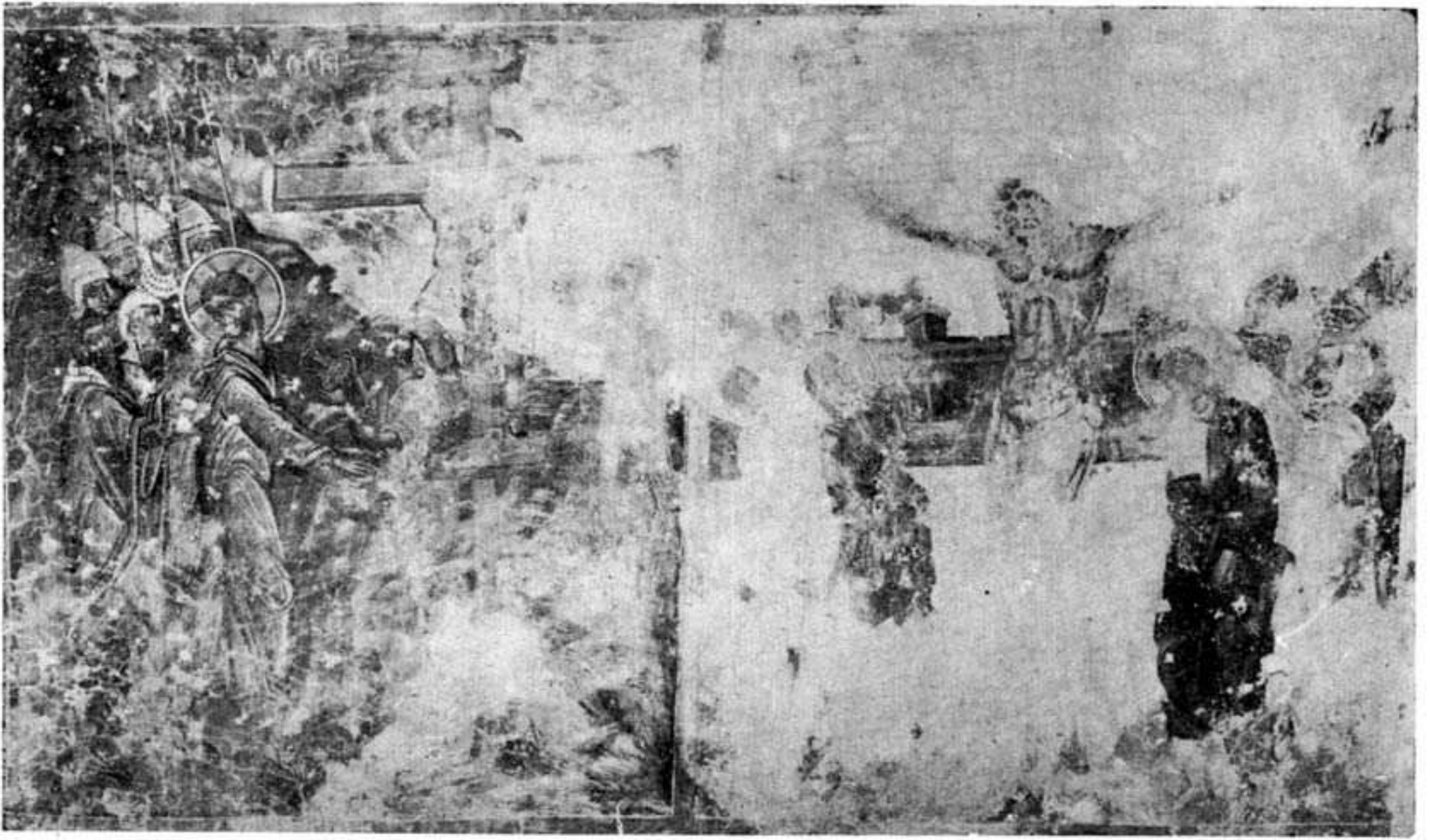
¹⁹³) Ἐχει παρατηρηθῆ ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐλκομένου «ἐνίοτε...λαμβάνεται ἐν εὐρυτέρᾳ ἐννοίᾳ συμφυρομένη μάλιστα μετὰ τῆς παραστάσεως τῆς εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ» (Ν. Βέη, Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας μετὰ παρεκβάσεων περὶ τῆς αὐτόθι Παναγίας τῆς Χρυσαιτίσεως, Byz. - Neugr. Jahrb. 10ος, σ. 217, ὑποσ. 2).

Καὶ ἡ μακαρίτις Βενετία Κώττα σημειώνει ὅτι «ἐν τῇ ἀνατολικῇ χριστιανικῇ τέχνῃ παρατηρεῖται ποιά τις κατάχρησις περὶ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ τίτλου «Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ». Ὁ τίτλος οὗτος δίδεται...ἀκόμη καὶ εἰς παραστάσεις, αἱ ὁποῖοι ἀνήκουσιν εἰς τὸ θέμα τῆς εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως ἢ καθηλώσεως· ἀποτελοῦσιν αἱ παραστάσεις αὗται τὸ τελευταῖον πρὸ τῆς σταυρώσεως ἐπεισόδιον καὶ μεσολαβοῦσι μετὰ ταύτης καὶ τῆς κυρίως σκηνῆς τοῦ Ἐλκομένου» ἦτις, κατὰ τὴν ἄποψιν πρὸς ἣν τάσσεται καὶ ἡ συγγραφεὺς, εἰκονίζει «ἀκριβῶς τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς σύρεται πρὸς τὸν Γολγοθᾶν» (Β. Κώττα, Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου (Χριστοῦ) ἐν τῇ Χριστιαν. τέχνῃ. Byz. - Neugr. Jahrb. 14ος, 1937/38, σ. 245).

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι οἱ παρατηροῦντες τ' ἀνωτέρω ἀφορμῶνται ἀπὸ τῆς Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς, ἣτις ὑπὸ τὸν τίτλον «Ὁ Χριστὸς ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ», (σ. 107) ἐννοεῖ τὴν πρὸς τὸν Γολγοθᾶν πορείαν.

Ἄλλ' εἰς παραστάσεις παλαιάς, ὡς εἶναι ὁ Ἐλκόμενος τῆς σταυροθήκης τοῦ Gran (κατὰ τὸν Millet 11ου αἰ., κατὰ τὸν Ph. Schweinfurth (Die byz. Form, Mainz, (1954) εἰκ. 29β 12ου αἰ.) τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιαῆς Αἰγίνης (Γ. Σωτηρίου Ε.Ε.Β.Σ. 2ος, 1925, σ. 266), μετὰ τὸν ἀνωτέρω τίτλον εἰκονίζεται ἡ ἀνάβασις εἰς τὸν Σταυρὸν.

Ἡ διαπιστουμένη ἀστάθεια, καθ' ἣν ὑπὸ τὸ ἴδιον ὄνομα παρίστανται ἐκάστοτε διάφοροι σκηναί, ὀφείλεται, νομίζω, εἰς τὴν ἐπιγραφὴν «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ», ἡ ὁποία ἐπιδέχεται διττὴν ἐρμηνείαν. Ἐὰν ἡ λέξις σταυρὸς ληφθῆ κατὰ κυριολεξίαν τότε ὁ τίτλος εὐαρμοστεῖ καὶ τίθεται εἰς σκηνὰς τῆς Ἀνα-



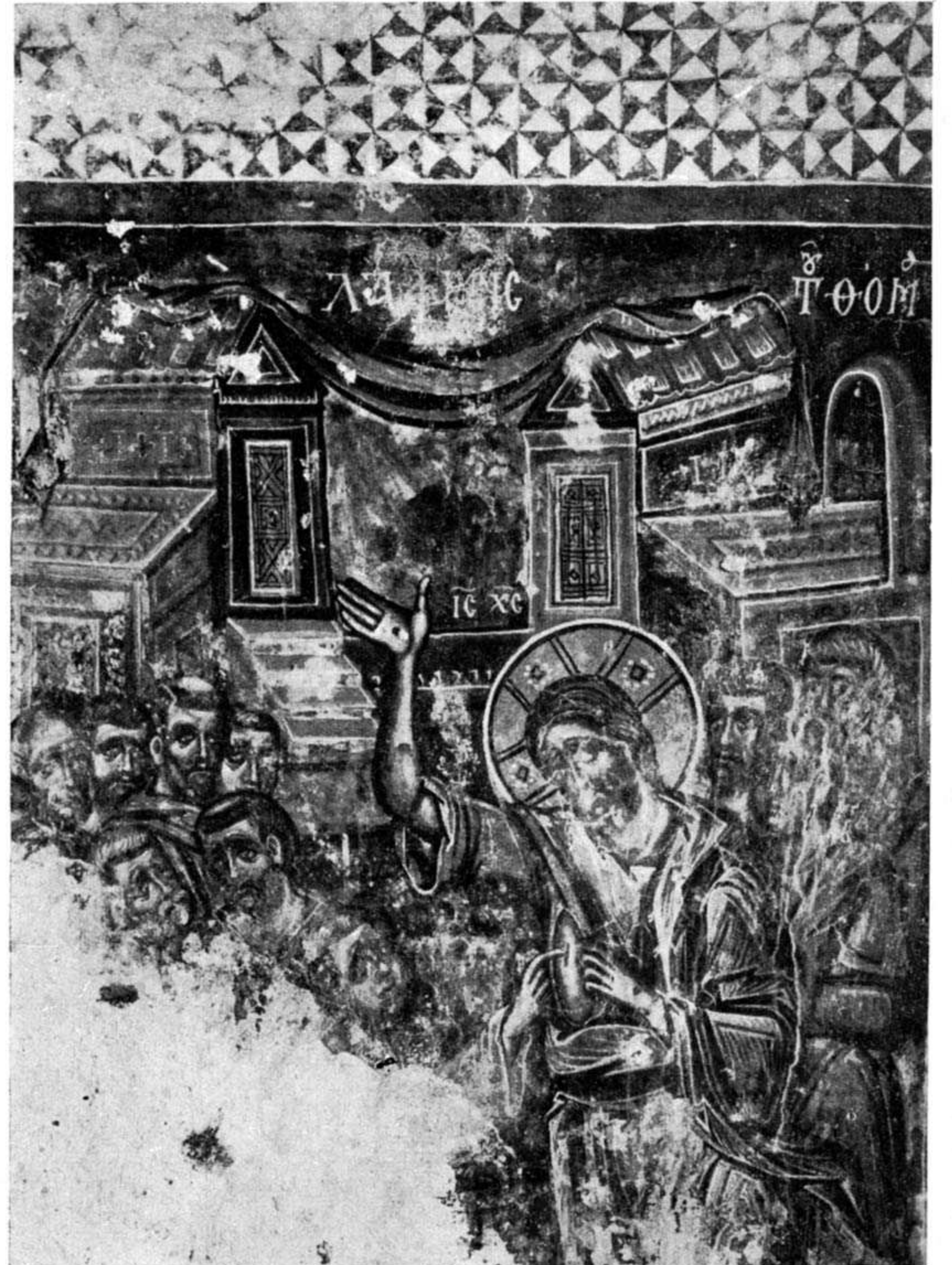
Είχ. 1 (άνω). — 'Ο 'Ελκόμενος, ή Σταύρωσις.



Είχ. 2 (άριστερά). — Τμήμα έκ του 'Επιταφίου Θρήνου.



Εικ. 1. — 'Ο 'Αδάμ, λεπτομέρεια τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην.



Εικ. 2 — 'Η ψηλάφησης τοῦ Θωμᾶ.

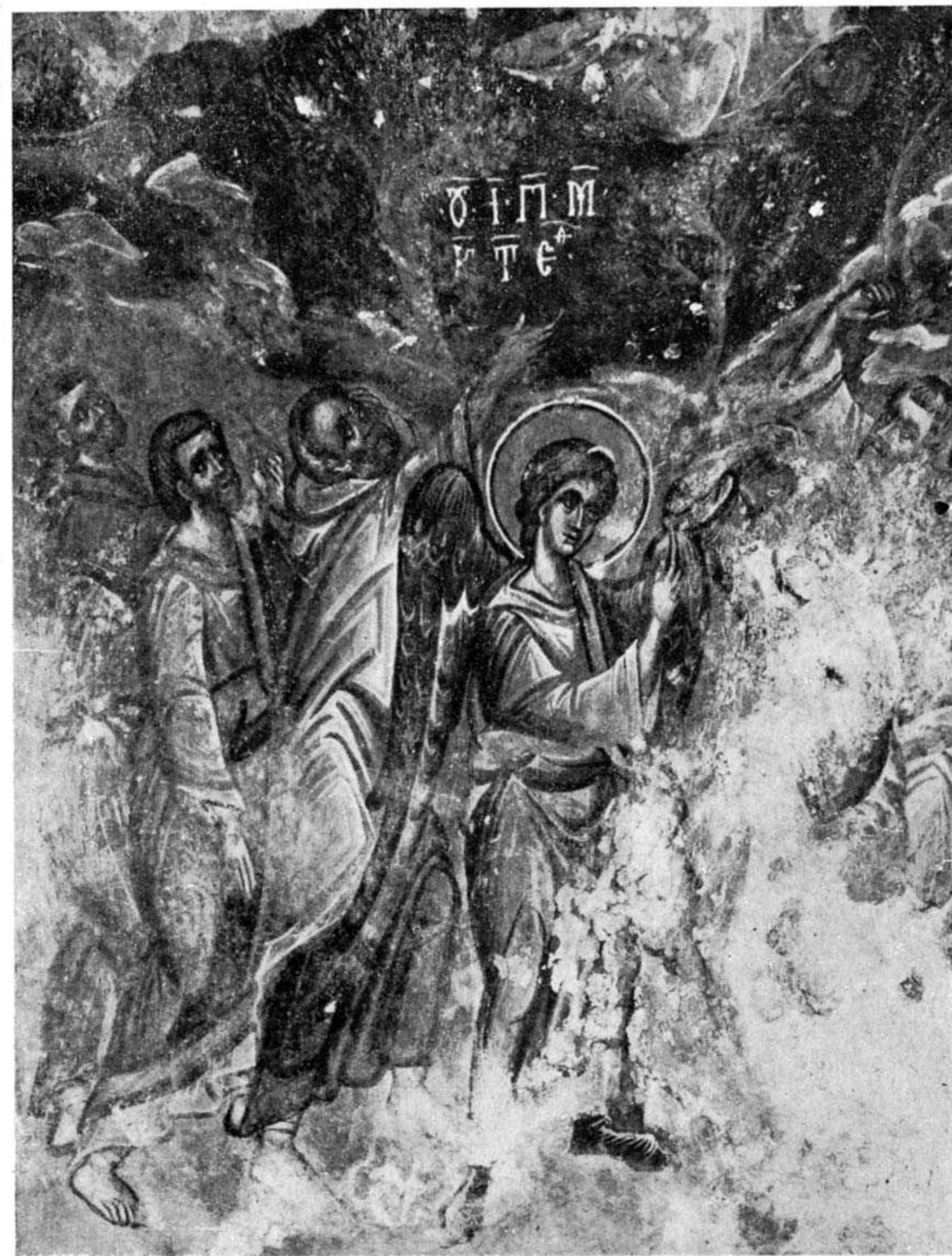
© E.K.I.M. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos' family



Ὁ Χριστὸς τῆς Ἀναλήψεως.



Εἰκ. 1. — Τὸ βόρειον ἡμιχόριον τῆς Ἀναλήψεως



Εἰκ. 2. — Τὸ νότιον ἡμιχόριον τῆς Ἀναλήψεως.

© E.K.I.M. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos' family

λεπτομέρεια τῆς ἀρνήσεως τοῦ Χριστοῦ νὰ πῆ τὸ ναρκωτικὸν ἀπαντᾶ καὶ εἰς μικρογραφίας, εἶναι δὲ πιθανὸν κατὰ τὸν A. Grabar ὅτι εἰσ-
ήχθη εἰς τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν ὑπὸ ἀγιογράφων τῶν Βαλκανι-
κῶν χωρῶν¹⁹⁴. Ἡ λεπτομέρεια πλουτίζει ἐνίοτε τὴν παράστασιν τῆς
πορείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν, ὅπως εἰς τὸν Ταξιάρχην τῆς Καστορίας¹⁹⁵,
συνηθέστερον ὅμως συνδυάζεται μὲ τὴν προετοιμασίαν τοῦ Σταυροῦ,
ὡς εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος¹⁹⁶ (1295), εἰς τὸ καθολικὸν
τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁹⁷, εἰς τὸ Μάρκο Μαναστιῆ¹⁹⁸ τῆς Σερβίας,
εἰς τὸν ἀπασχολοῦντα ἡμᾶς ναῖσκον τοῦ Ἄρτου¹⁹⁹.

Ὁ Ἐλκόμενος τοῦ Ἄρτου εὐρίσκεται πλησιέστερον πρὸς τὰς τρεῖς
τελευταίας Μακεδονικὰς τοιχογραφίας κατὰ τὸ τμήμα τῆς προετοιμα-
σίας τοῦ Σταυροῦ. Ἄλλην λεπτομέρειαν κοινὴν πρὸς αὐτὰς ἔχει τὸν
ὑπηρέτην τὸν βαστάζοντα τὸ σκεῦος, ὃ ὁποῖος φορεῖ βραχὺν χιτῶνα
καὶ ξίφος. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κομψὴν μορφήν τοῦ Σωτῆρος μὲ τὸ ἐλεύ-
θερον βάδισμα, τὸν μακρὸν λαιμόν, τὴν κλίσιν καὶ στροφὴν τῆς κε-
φαλῆς ὁ ἀγιογράφος ἀκολουθεῖ πρότυπα, μιμούμενα τὸν Μωϋσῆν ἐν
τῇ μικρογραφίᾳ τῆς διαβάσεως τῆς Ἐρυθρᾶς θαλάσσης εἰς τὸ ἐν Πα-
ρισίοις ὑπ' ἀριθ. 139 ἑλληνικὸν ψαλτήριον τῶν ἀρχῶν τοῦ 10ου αἰ.,
ἔργον προερχόμενον ἐκ τῶν ἐργαστηρίων τῆς πρωτεύουσας²⁰⁰.

Ὡστε ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐλκομένου εἰκονογραφικῶς συνδέεται πρὸς

βάσεως. Ἐὰν ὅμως νοηθῆ κατὰ μετωνυμίαν τότε τὸ «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ»
(συρόμενος εἰς τὸν τόπον ἐνθα ἐξέτιον τὴν ποινὴν αὐτῶν ὅσοι εἶχον καταδικα-
σθῆ εἰς τὸν διὰ σταυρώσεως θάνατον) χρησιμοποιεῖται ὡς ἐπιγραφή τῆς πο-
ρείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν.

¹⁹⁴) La peinture religieuse, σ. 195.

¹⁹⁵) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίν. 123β.

¹⁹⁶) Atti dell' VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini, II, Roma, 1953, Tav. XVI, Fig. 13.

¹⁹⁷) G. Millet, Monuments de l' Athos, 1 Les peintures, Paris 1927, πίν. 72¹.

¹⁹⁸) Βλ. προχείρως σχέδιον παρὰ τῷ ἰδίῳ, Recherches, εἰκ. 417.

¹⁹⁹) Ὁ G. Gerola (Monumenti, 2ος σ. 320, ὑπόσημ. 7) ἀναφερόμενος εἰς τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τῆς preparazione della croce, γράφει: «I due diversi momenti della crocifissione si riscontrano negli affreschi di S. Giorgio a Khasi (Chissamo), di S. Maria a Rustika (Retimo) e di S. Giorgio a Zuridhi (Retimo)». Τὰς δύο πρώτας τοιχογραφίας δὲν ἔχω ὑπ' ὄψει μου. Ἡ τρίτη εἶναι ἡ τοῦ Ἄρτου. Ὡστε ὁ Gerola καταλέγει αὐτὴν εἰς τὸ θέμα τῆς προετοιμασίας τοῦ Σταυροῦ.

²⁰⁰) A. Grabar - Skira, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 169.

Ὡς πρὸς τὸν μακρὸν λαιμόν, τὴν στροφὴν καὶ κλίσιν τῆς κεφαλῆς βλ. ἀ-
κόμη τὴν κεφαλὴν τῆς Προσευχῆς καὶ τοῦ βασιλέως Ἐζεκίου εἰς τὴν ἐκ τοῦ
ἰδίου κώδικος μικρογραφίαν τῆς σ. 168 τοῦ αὐτοῦ βιβλίου.

ἁγιογραφίας εὐρισκομένης εἰς Μακεδονίαν, κατὰ τὴν μορφήν ὅμως τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζει συγγένειαν μὲ ἔργα τῆς Κων)λεως.

19. Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ (Πίν. Θ', εἰκ. 1).

Παρὰ τὴν παράστασιν τοῦ Ἐλκομένου σώζονται λείψανα ἐκ τῆς εἰκόνης τῆς Σταυρώσεως²⁰¹. Εἰς τὸ βάθος ὀριζόντιος πλατεῖα ταινία, καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ πίνακος διήκουσα, μὲ προεξοχὰς κατὰ διαστήματα ὁμοίας πρὸς πυργίσκους, ἔχουσα χρῶμα βαθὺ ἰώδες μὲ φῶτα κυανωπά, προφανῶς εἰκονίζει τὰ τεῖχη τῆς Ἱερουσαλήμ. Τὸ κέντρον τῆς παραστάσεως καταλαμβάνει ὁ Χριστὸς κρεμάμενος ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ, οὗ φαίνεται ἀμυδρῶς ἡ βάσις ἐμπεπηγμένη εἰς κωνικὸν βαθυκύανον βράχον, μόλις διακρινόμενον. Ἐκ τοῦ σώματος τοῦ Σωτῆρος, ὁ ὁποῖος ζωγραφεῖται γυμνὸς μὲ περιζῶμα, σώζεται καλύτερον τὸ τμήμα τὸ ἀπὸ τῶν μαστῶν μέχρι καὶ κάτω τῆς κοιλίας. Τὰς σκιάς του ἀποδίδουν βαθύχρωμοι πλατεῖαι γραμμαί. Ἀμυδρότατα διακρίνονται αἱ χεῖρες καὶ ἡ κεκλιμένη πρὸς τὰ δεξιὰ κεφαλή. Δεξιὰ τοῦ Σταυροῦ ἴσταται ὁ Ἰωάννης ἑλαφρῶς ἐστραμμένος πρὸς τὸν Ἰησοῦν, κύπτων τὴν κεφαλὴν ὑποστηρίζων αὐτὴν διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ ἔχων τὴν ἄλλην χεῖρα πρὸ τοῦ μηροῦ. Τὸ δίχως φῶτα ἱμάτιόν του καὶ τὸ μαφόριον τῆς Θεοτόκου ἔχουν χρῶμα οἶον καὶ τὰ τεῖχη τῆς πόλεως. Ὅπισθεν τοῦ μαθητοῦ ἐζωγραφοῦντο κ. ἄ. ἄνδρες προφανῶς στρατιῶται. Ἐνός, ὅστις ἐφαίνετο ὀλόσωμος, τὸ σιτόχρουν πρόσωπον, περιβαλλόμενον ἀπὸ φωτιστέφανον, διασώζεται καλύτερον. Τὸ γένειόν του εἶναι καστανὸν καὶ βραχύτατον, προτεταμένον, ὁ μύσταξ κοντὸς καὶ λεπτὸς, αἱ παρειαὶ λεῖαι, τὸ στόμα μικρόν, τὰ χεῖλη λεπτά. Ὁ ἀνὴρ, πιθανώτατα ὁ ἑκατόνταρχος, ἀνυψοῖ τὴν κεφαλὴν, φέρουσαν ἴσως λευκὴν καλύπτραν, καὶ προσηλώνει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Ἰησοῦν. Φαίνεται ὅτι ἐφόρει κυανοῦν χειριδωτὸν χιτῶνα καὶ ἐρυθρὰν χλαμύδα. Ἰχνη ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ὕψωνε τὴν δεξιὰν χεῖρα δεικνύων τὸν Χριστόν. Ἀριστερὰ τοῦ Σταυροῦ, σχεδὸν κατὰ κρόταφον, εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ὑψηλὴ καὶ λεπτή. Ἀνανεύει, κλίνει πρὸς τὰ ὀπίσω τὸν κορμὸν καὶ στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Λυτρωτὴν. Αἱ χεῖρες αὐτῆς δὲν διακρίνονται. Ὅπισθεν τῆς διαγράφονται καὶ ἄλλαι γυναικεῖαι μορφαί.

Τὴν σύνθεσιν χαρακτηρίζει ἀπλότης καὶ ἡρεμία. Ἐκατέρωθεν τοῦ Ἐσταυρωμένου ἴστανται δύο ὅμιλοι: ἡ Θεοτόκος μὲ τὰς ἁγίας γυναῖ-

²⁰¹) Ὁ Κ. Καλοκύρης καταλέγει τὴν τοιχογραφίαν μεταξὺ τῶν χαρακτηριστικῶν ἐν Κρήτῃ παραστάσεων τῆς Σταυρώσεως (Αἱ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, 71 - 72).

κας, ὁ Ἰωάννης μὲ τὸν ἑκατόνταρχον καὶ τοὺς στρατιώτας²⁰². Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης²⁰³ καὶ γενικώτερον εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ εἰς λεπτομερείας, ὅπως εἶναι ὁ Ἰωάννης στηρίζων τὴν κλίνουσαν κεφαλὴν του διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ ἔχων ἐπιθέσει τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ μηροῦ, ἡ μορφή τοῦ Κεντηρίωνος μὲ τὴν λευκὴν καλύπτραν τῆς κεφαλῆς καὶ τὴν περιορισμένην μόνον εἰς τὴν χεῖρα κίνησιν²⁰⁴, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ τὸ διαγράφον ἑλαφρὰν καμπύλην. Ἄλλ' ὡς εἶναι γνωστὸν ἡ ἀπαλότης αὐτῆς τῆς καμπύλης χαρακτηρίζει ἔργα τῆς σχολῆς τοῦ Βυζαντίου οἷα εἶναι ἡ Σταύρωσις τοῦ Δαφνίου²⁰⁵, τοῦ δωδεκαόρου τῆς Firenze²⁰⁶, τῆς φορητῆς εἰκόνας τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας²⁰⁷ κλπ.

Εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν ὁ κορμὸς τοῦ Σωτῆρος εἰκονίζεται εὐρύτερος, αἱ διαστάσεις τοῦ στήθους ἀποδίδονται μὲ ρεαλιστικὴν διάθεσιν. Τὸ ἴδιον συμβαίνει, ἀλλ' ἔτι ἐντονώτερον εἰς τὴν ἐσχάτως καθαρισθεῖσαν ὡραίαν, ἡμικατεστραμμένην τοιχογραφίαν τῆς Σταυρώσεως τοῦ Β.Α. παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ²⁰⁸ καὶ εἰς φορητὸν πίνακα τῆς Ἀχρίδος²⁰⁹.

Ἡ Θεοτόκος παρίσταται ἐνταῦθα κλίνουσα ὀπίσω τὸν κορμὸν περισσότερο ἢ ἐν τῷ μωσαϊκῷ τῆς Opera del Duomo τῆς Firenze, ἀλλ' οὐχὶ καὶ πίπτουσα λιπόθυμος εἰς τὰς ἀγκάλας τῶν ἱσταμένων ἑκατέρωθεν αὐτῆς γυναικῶν ὅπως εἰς τὴν Μονὴν Βατοπεδίου²¹⁰. Ἐπειτα ἔδῳ ζωγραφεῖται, καθ' ὅσον δύναται τις νὰ κρίνη ἐκ τῆς κακῶς διατηρουμένης τοιχογραφίας, μὲ σῶμα ἐπίμηκες, ἐξιδανικευμένον, ἄσαρ-

²⁰²) Τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα τῶν ὁμίλων εἰσήχθησαν εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ὑπὸ τῶν βυζαντινῶν, οἵτινες ἐπλούτισαν δι' αὐτῶν, ἐμπνεόμενοι ὑπὸ τῶν συνοπτικῶν Εὐαγγελίων, τὸν συριακὸν τύπον τῆς Σταυρώσεως (G. Millet, *Recherches* σ. 425).

²⁰³) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, πίν. 26, 27.

²⁰⁴) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, σ. 27.

²⁰⁵) Ch. Diehl, *La peinture byzantine*, Paris 1933, πίν. XXVII.

²⁰⁶) Walter Felicetti - Liebenfels, *Geschichte der byz. Ikonenmalerei*, πίν. 77.

²⁰⁷) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας. Πελοποννησιακά, Α', Ἀθῆναι 1955, πίν. Α'.

²⁰⁸) Ἡ τοιχογραφία εἶναι ἀνέκδοτος. Ὁ G. Millet παρέχει αὐτὴν κατὰ σχεδίασμα, *Monuments de Mistra*, πίν. 134¹.

²⁰⁹) Walter Felicetti - Liebenfels, ἐνθ' ἄνωτέρω πίν. 54.

²¹⁰) G. Millet, *Athos*, πίν. 83². Ὅπως ὁ ἴδιος ἀλλαχοῦ παρατηρεῖ (*L'art des Balkans et l'Italie au XIII siècle*, *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II Roma, 1940, σ. 285) «les Macédoniens ont le sens du drame, les Crétois celui de la tenue et de la noblesse».

κον. Ἐὰν λοιπὸν ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄρτου φαίνεται μιμούμενος ἐνιαχοῦ παλαιότεραν θεαλίζουσαν καὶ φιλελευθέραν σχολήν, τὴν λεγομένην Μακεδονικὴν, ὅμως εἰς τὰς γενικὰς του γραμμὰς εἶναι συντηρητικὸς, ἀρεσκόμενος εἰς τὴν ἐξιδανίκευσιν ὅπως καὶ ἡ σύγχρονός του τέχνη.

Τείχη μὲ πύργους ὅμοια πρὸς τὰ τῆς ἡμετέρας Σταυρώσεως συναντῶμεν εἰς ἀνωτέρω μνημονευθέντα ἔργα, ἥτοι εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Firenze καὶ εἰς τὸν φυρητὸν πίνακα τῆς Μονεμβασίας.

20. Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ

Ἐκ τῆς παραστάσεως τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου, ἣτις εἶχε ζωγραφηθῆ ἀπέναντι τῆς Σταυρώσεως, διασώζεται μόνον τὸ δεξιὸν ἥμισυ (Πίν. Θ', εἰκ. 2).

Εἰς τὸ βάθος οἱ τυπικοὶ βράχοι, ἐλαιόχρους ὁ ἀριστερὸς καὶ ἐρυθρὸς ὁ ἄλλος, ἔχων σχῆμα ἄσκοῦ. Πρὸ αὐτῶν ἐκτείνεται ὑψηλὸν βάθρον καφὲ χρώματος μὲ καστανὰς σκιάς. Εἰς τὴν μακρὰν του πλευρὰν φέρει διάκοσμον ἐκ γραμμῶν, αἱ ὁποῖαι ὁμοιάζουν πρὸς ἀραιὰ κεφαλαῖα ἰῶτα. Μεταξὺ των εἶναι ἐξωγραφημένον πλεκτὸν μετὰ χειρῖδος κάνιστρον. Ὑπεράνω τοῦ βάθρου ὡς ἐπὶ φερέτρου κεκαλυμμένου ὑπὸ σινδόνης, χρώματος ἀνοικτοῦ πορτοκαλλιόχρου, εἶναι ἠπλωμένον τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν κεφαλὴν πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ σινδὼν κοσμεῖται ἀπὸ κεντήματα καστανὰ σχήματος χῖ καὶ ἔχει κιτρίνην παρυφήν μὲ ἐρυθροὺς κύκλους. Τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ περιβάλλει διὰ τῶν χειρῶν του ἐναγκαλιζόμενος ὁ Ἰωσήφ²¹¹, πρεσβύτης μὲ βαθύχρωμον καφὲ χιτῶτα καὶ πράσινον ἱμάτιον. Ζωγραφεῖται εἰς στάσιν 3/4 πρὸ τοῦ βάθρου. Ὁπισθεν τοῦ θείου σώματος φαίνεται ὁ Ἰωάννης κύπτων καὶ ἀσπαζόμενος τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ²¹². Ὀλίγον ἀπωτέρω ὑψοῦται ὁ Σταυρός²¹³. Εἰς τὴν δεξιὰν ὀριζόντιον κεραίαν του

²¹¹) Ἡ λεπτομέρεια εἶναι γνῶριμος εἰς τὴν Μακεδονίαν (G. Millet, Recherches, σ. 515). Κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ XV αἰ. εἰς τὴν Rudenica (ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν Τραπεζοῦντος) ὁ Ἰωσήφ εἰκονίζεται πρὸ τοῦ λίθου, δρατιόμενος τῶν ποδῶν τοῦ Ἰησοῦ (αὐτόθι σσ. 512 - 513).

Ὁμοίαν περίπου πρὸς τὴν διάταξιν τῶν μαθητῶν ἐν Ἄρτι συναντῶμεν εἰς στεατίτην τοῦ Βατικανοῦ (αὐτόθι σ. 506 καὶ εἰκ. 543). Ὁ Ἰωάννης καὶ ἐκεῖ ἀσπάζεται τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωσήφ ὑποβαστάζει τοὺς πόδας του καὶ ὁ Νικόδημος ὄρθιος εἰς τὸ βάθος κλαίει. Ἡ κλιμαξ ἐλλεῖπει.

²¹²) Τὸν Ἰωάννην ἀσπαζόμενον τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ συναντῶμεν εἰς τὸ ὑπ' ἀριθ. 1156 χειρόγραφον τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης (11ου αἰ.), εἰς τὸ τετραευάγγελον τοῦ Gélat, εἰς τὸ ψαλτήριον τῆς Μελισσάνδης, εἰς τοιχογραφίαν τῆς ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος κ.λ.π. Ὡσαύτως εἰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν τῆς Κρήτης (βλ. Κ. Καλοκύρη ἐνθ' ἄνωτ. σ. 88).

²¹³) Κατὰ τὸν Millet (ἐνθ' ἄνωτ. σ. 516) εἶναι ἀρκούντως μέγας ὁ ἀριθ-

ἔχει στηριχθῆ λεπτὴ κλίμαξ. Ὁ Νικόδημος κύπτων διαπερᾶ τὴν κεφαλὴν μεταξὺ δύο βαθμίδων τῆς κλίμακος, ἣν συγκρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρός. Τὴν κεφαλὴν του ὑποβαστάζει διὰ τῆς δεξιᾶς, ἥς ὁ ἀγκὼν ἐρείδεται εἰς κατωτέραν βαθμίδα. Ὁ Νικόδημος φέρει πράσινον χιτῶνα καὶ ἰόχρουν ἱμάτιον, ἔχον ὀλίγα τεφρὰ φῶτα. Εἰς τὴν ἄνω δεξιὰν γωνίαν τῆς εἰκόνας σώζονται τὰ γράμματα «(Ἐπι)τάφιο(ς)».

Ἄξια προσοχῆς εἶναι τὰ ἄδρᾶ περιγράμματα τῶν μορφῶν, ἰδίᾳ τὰ περὶ τὸ πρόσωπον, τὰ μαρτυροῦντα ἀρκετὴν σχηματοποίησιν.

Ὁ Ἰωσήφ ζωγραφεῖται τεθλιμμένος. Θλίψιν ἐκφράζει καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰωάννου, οὗ τὸ στόμα μηκύνεται. Παραστατικώτερον ὅμως ἐκδηλοῦται ἡ λύπη εἰς τὴν στάσιν τοῦ Νικοδήμου. Ἀδυνατῶν νὰ κρατήσῃ ὀρθιον τὸ σῶμά του κυρτοῦται βαρὺς καὶ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκην νὰ στηριχθῆ ὅπως δύναται εἰς τὴν κλίμακα.

Τὸ βᾶθρον, ἐφ' οὗ ἔχει ἀποτεθῆ τὸ σῶμα, καθὼς ἀποδίδεται διὰ χρωμάτων δι' ὧν συνήθως ζωγραφοῦνται τὰ ξύλινα ἐπιπλα καὶ φέρει ἀπεικονισμένον ἐπ' αὐτοῦ ὡς κόσμημα καλάθιον, ὑπενθυμίζει μᾶλλον φορειαμὸν ἢ σαρκοφάγον, ἥτις εἶναι συνήθης εἰς σκηναὺς τοῦ Θρήνου. Τὸ τμήμα τοῦ βᾶθρου τὸ καλυπτόμενον ὑπὸ τῆς σινδόνης εἶναι ἀρκετὰ ὑψηλὸν καὶ φαίνεται ὡς αὐτοτελές. Τὸ ὕψος του, ἡ πολυτέλεια τοῦ ὑφάσματος καὶ ἡ καθόλου μορφὴ τοῦ βᾶθρου δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἔχομεν πρὸ ἡμῶν πρόθεσιν νεκροῦ, οὗ τὸ φέρετρον, κεκαλυμμένον μὲ πολύτιμον σινδόνα, κεκοσμημένην εἰς τὰς παρυφᾶς, ἔχει τοποθετηθῆ ἐπὶ κρητικῆς κασσέλας²¹⁴ ὡς ἐπὶ βάσεως. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι ὁ ἁγιογράφος ἔχων ὡς ὑπόδειγμα παράστασιν ἐν ἣ ἡ σαρκοφάγος εἰκονίζετο ὑψηλὴ καὶ δυσκολευόμενος νὰ ἀντιληφθῆ ἀκριβῶς τί παρίστανε τὸ πρότυπόν του καὶ ἐπὶ πλέον ἐπηρεασμένος ἀπὸ γεγονότα τοῦ καθ' ἡμέραν βίου συνέφυρε πρὸς τὴν παραδεδομένην μορφὴν τῆς σαρκοφάγου χαρακτηῆρας τοῦ γνωστοῦ εἰς αὐτὸν φορειαμοῦ. Ὡς πρόθεσις νεκροῦ ἐμφανίζεται καὶ ἄλλαχοῦ ἡ παράστασις τοῦ Ἐ-

μὸς τῶν μνημείων, ἐνθα ὁ σταυρὸς ὑψοῦται ὑπεράνω τοῦ θείου σώματος. «À l'origine, comme la scène se passait près du tombeau, on la représenta dans le lointain, entre les deux montagnes qui encadrent le Golgotha». Ἄλλ' ἦτο φυσικὸν σὺν τῷ χρόνῳ νὰ λησμονηθῆ τὸ παλαιστινιακὸν τοπεῖον καὶ ἡ σκηνὴ νὰ τοποθετηθῆ παρὰ τοὺς πόδας τοῦ σταυροῦ. Ἐνταῦθα ὁ σταυρὸς εἰκονίζεται μὲν μεταξὺ δύο λόφων, ἀλλ' ἀμέσως ὀπισθὲν τῆς σαρκοφάγου.²

²¹⁴) Κασσέλαν ὑπενθυμίζει καὶ ἡ κλίνη (;) τῆς Θεοτόκου εἰς εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τοῦ Giotto (βλ. Paolo d' Ancona, Giotto, ἔκδ. Piccola silvana, Milano (1953) εἰκ. LXXII). Δὲν νομίζω ὅτι πρόκειται περὶ ἐπιδράσεως.

Περὶ βυζαντινῶν κασσελῶν βλ. παρὰ Φ. Κοουκούλέ, ἐνθ' ἄνωτέρω, II, Athènes 1948, σσ. 82, 83. Αἱ κασσέλαι ἦσαν ξύλιναι μὲ γλυφὰς ἐπὶ τῆς ἐξωτερικῆς ἐπιφανείας.

πιταφίου Θρήνου, ὅπως εἰς τὸ δίπτυχον Barberini²¹⁵, ἔνθα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἐπὶ κλίνης.

Εἰς σκηνὰς τοῦ Θρήνου ἐνίοτε ζωγραφεῖται καλάθιον περιέχον τὰ χρησιμεύσαντα εἰς τὴν ἀποκαθήλωσην ἐργαλεῖα²¹⁶. Τὸ κάνιστρον παρέστησεν ἐδῶ ὁ ζωγράφος ὡς κόσμημα τῆς βάσεως, ἐφ' ἧς εἶναι ἠπλωμένον τὸ Σῶμα, ἴσως καὶ διὰ τὸν λόγον ὅτι δὲν εἶχε χῶρον διὰ τὴν ἀπεικόνισίν του.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν στάσιν τοῦ Ἰωσήφ, τοῦ ὁποίου οἱ πόδες εἰκονίζονται πρὸ τῆς σαρκοφάγου, ἡ πλησιεστέρα εἰκονογραφικῶς καὶ σχεδὸν σύγχρονος γνωστή μου παράστασις εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος²¹⁷.

Ἡ λεπτομέρεια τοῦ Νικοδήμου, ἐρειδομένου ἐπὶ τῆς κλίμακος εἶναι στοιχεῖον συναντώμενον εἰς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας, ὅπως εἰς τὴν Μονὴν Βατοπεδίου²¹⁸ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀθανάσιον τοῦ Μουζάκη τῆς Καστορίας²¹⁹. Ἡ τελευταία παράστασις προσεγγίζει περισσότερον πρὸς τὴν ἡμετέραν. Ἡ στάσις τοῦ Νικοδήμου καθορίζεται ὁμοία καὶ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς²²⁰.

Τέλος ἐπιγραφή τῆς σκηνῆς ἦτο, φαίνεται, μόνη ἡ λέξις Ἐπιτάφιος²²¹.

²¹⁵) Βλ. προχείρως παρὰ G. Millet (Recherches, εἰκ. 4).

Καὶ ἀλλαχοῦ καὶ εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν Τραπεζοῦντος (Millet, ἔνθ' ἄνωτέρω εἰκ. 559) ἡ σαρκοφάγος εἶναι ὑψηλή.

²¹⁶) Κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν (σ. 109) εἰκονίζεται «ὑποκάτω τοῦ Χριστοῦ τὸ καλάθι τοῦ Νικοδήμου μὲ τὰ καρφία καὶ τὴν τανάλιαν καὶ τὸ σφυρὶ καὶ πλησίον αὐτῶν ἄλλο οκεῦος, ὡσπερ ὕδρις μικρῆ».

²¹⁷) Βλ. ἄνωτ. ὑποσημ. 215.

²¹⁸) Βλ. προχείρως παρὰ G. Millet, ἔνθ' ἄνωτ. εἰκ. 561. Ὁμοίως ἅπαντ' εἰς τὴν Rudenica (παρὰ τῷ ἰδίῳ εἰκ. 558), εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Χελανδαρίου (Millet, Athos, εἰκ. 67') καὶ εἰς εἰκόνα Παλαιολογείων χρόνων τῆς Ἱ. Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, εἰκ. 208).

Εἰς τὸ ὑπ' ἀρ. 735 τετραεὐάγγελον τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (παρὰ Millet, Recherches, εἰκ. 548) κατὰ τὴν κάτω δεξιάν γωνίαν τῆς μικρογραφίας, εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, νέος ἀγένειος, φορῶν χιτῶνα βραχύν, ἰστάμενος κατ' ἔλαφράν πρὸς τὰ δεξιὰ στροφὴν, κρατεῖ κλίμακα. Καὶ εἰς τὴν Rudenica φέρει βραχύν χιτῶνα ὁ ἐπὶ τῆς κλίμακος στηριζόμενος. Ἐκεῖ ἡ κλίμαξ στηρίζεται περίπου ὡς εἰς Ἄρτον ἐπὶ τῆς δεξιᾶς ὀριζοντίου κεραίας τοῦ σταυροῦ.

²¹⁹) Σ. Πελεκανίδου Καστορία εἰκ. 149α.

²²⁰) «Καὶ ὀπισθεν τοῦ Ἰωσήφ ὁ Νικόδημος, ἀκουμπίζων εἰς σκάλαν καὶ βλέπων πρὸς τὸν Χριστὸν (σ. 109).

²²¹) Ὑπὲρ τὴν κορυφὴν τοῦ δεξιοῦ βράχου διακρίνονται τὰ γράμματα «ταφιο(ς)». Μόνην τὴν λέξιν «ὁ ἐπιτάφιος» χρησιμοποιοῦν ὡς ἐπιγραφήν καὶ εἰκονογράφοι καὶ συγγραφεῖς (G. Millet, ἔνθ' ἄνωτέρω, σ. 496).

21. Η ΕΙΣ ἌΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ.

Πολὺ κατεστραμμένη εἶναι καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, ἡ εὐρισκομένη ἐντὸς τοῦ Ἁγίου Βήματος, ὑπεράνω τῆς κτιτορικῆς ἐπιγραφῆς. Ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος κατεῖχε τὸ μέσον τῆς παραστάσεως, σώζεται μόνον ἀπὸ τῶν γονάτων καὶ κάτω. Φέρει κεραμόχρουν χιτῶνα καὶ καφέρουθρον ἱμάτιον μὲ κίτρινα φῶτα (χρυσοκονδυλιές). Βαδίζει πρὸς τ' ἀριστερὰ μὲ βῆμα μέγαλον, πατῶν τὸν δεξιὸν πόδα, ἐφ' ὃν δίπτει τὸ βάρος τοῦ σώματος εἰς ἓν τῶν χιαστί πεσόντων θυροφύλλων τῆς πύλης τοῦ Ἄδου καὶ τὸν ἄλλον εἰς τὸ γόνατον ὑπὸ τὰ θυρόφυλλα στενοχωρουμένου γέροντος²²², ἔχοντος τὸ σῶμα πλαδαρὸν καὶ ὀγκῶδες. Ὑπὸ τὸν Σωτήρα εἰς τὸ βαθυκύανον ἄνοιγμα τοῦ σπηλαίου διακρίνονται ἔσκορπισμένα τεφρόλευκα κλειῖθρα, ἦλοι καὶ μοχλός. Ὁ Λυτρωτῆς «ἤγειρε» σύρων διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς τὸν Ἄδάν, ἀναθρώσκοντα ἐκ βαθυκυάνου τετραγώνου σαρκοφάγου, ἐξωτερικῶς κατακόσμου. Ὁ γενάρχης, εἰκονιζόμενος κατὰ δεξιὸν πλευρόν, στηρίζεται ἐπὶ τοῦ κεκαμμένου ἐντὸς τοῦ τάφου ἀριστεροῦ ποδὸς καὶ ἐξάγει τὸν ἄλλον ἔξω τῆς σαρκοφάγου, μόλις ψαύων διὰ τῶν δακτύλων του τὸ ἔδαφος. Φέρει κεραμόχρουν μὲ πλατείας χειρῖδας χιτῶνα καὶ ἱμάτιον βυσσινόχρουν μὲ φῶτα ἐντόνως λευκὰ καὶ τεφρόλευκα. Ἡ γενειάς του εἶναι λευκή, ἐνιαχοῦ ὑποκύανος, μὲ καστανὰς σκιάς. Ἡ κόμη του ἔχει φαιὸν χρῶμα. Ὁ πρωτόπλαστος ὑψοῖ τὴν δεξιὰν εἰς ἰκεσίαν. Ὁπισθεν αὐτοῦ ἔξ ἄλλης ὁμοιοχρώμου σαρκοφάγου προβάλλει ἄλλος πρεσβύτερος²²³ μὲ λεπτὸν στενὸν πρόσωπον καὶ σφηνοειδὲς τεφρὸν ὑποκίτρινον γένειον, φέρων χιτῶνα πράσινον, χαμηλὰ ἐζωσμένον καὶ μανδύαν κεραμόχρουν μὲ διαλίθους παρυφάς, πορπού-

²²²) Εἰς τὸ Δαφνί ὁ Σωτήρ πιτεῖ τὸν ἀριστερὸν πόδα ἐπὶ θυροφύλλου καὶ τὸν δεξιὸν ἐπὶ τοῦ ὄμου τοῦ γέροντος (βλ. εἰκόνα παρὰ Wl. Weidlé, *Mosaici Paleocristiani e bizantini*, Milano - Firenze (1954) πίν. 126).

Ὅταν βλέπη κανεὶς τοιαύτην παράστασιν σὺθορμήτως ἔρχεται εἰς τὸν νοῦν τοῦ ἡ φράσις τοῦ ὕμνου τῆς Ἀναστάσεως «Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν θανάτῳ θάνατον πατήσας». Δυσκόλως γίνεται ἀποδεκτὸν ὅτι δὲν ἤθελε τοῦτο νὰ εἰκονίσῃ ὁ ἁγιογράφος, ὑποστὰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ ὕμνου. Μὴ λησμονῶμεν ὅτι καὶ κατὰ τὴν παλαιότεραν παράδοσιν (βλ. ψυλτήριον Chiodon) ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζετο προσωποποιήσις τοῦ Ἄδου.

²²³) Ὡς ἀναφέρει τὸ ἀπόκρυφον κείμενον τοῦ Νικοδήμου (C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 2α ἔκδ. Lipsiae 1876, σσ. 324, 328), κατὰ τὴν εἰς Ἄδου κάθοδον ἦσαν παρόντες ὁ Σήθ, ὁ Ἀβραάμ, ὁ Ἡσαΐας, ὁ Δαυὶδ, ὁ Πρόδρομος. Κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς Ζωγραφικῆς εἰς τὴν σκηνὴν ζωγραφεῖται «ὁ Ἰωνᾶς καὶ Ἡσαΐας καὶ Ἱερεμίας οἱ προφηταὶ καὶ ὁ δίκαιος Ἀβελ καὶ ἄλλοι πολλοὶ» (ἐνθ' ἄνωτ, σ. 110). Βλ. καὶ Ἀ. Ξυγγόπουλον, *Βυζαντινὰ Εἰκονογραφικὰ γλυπτά*, Ε.Ε.Β.Σ., 15ος, σ. 258 - 261.

μενον εἰς τὸ μέσον τοῦ στήθους. Κλίνει τὴν κεφαλὴν καὶ δέεται διὰ τῆς δεξιᾶς. Τὰς κεφαλὰς ἀμφοτέρων τῶν γερόντων περιβάλλουν φωτοστέφανοι, ὅπως καὶ τῶν προσώπων ἅτινα εἰκονίζονται ὀπισθεν τοῦ Σωτῆρος. Πρώτη μεταξὺ αὐτῶν εἶναι ἡ Εὐα, προβάλλουσα ἔναντι τοῦ Ἄδαμ ἐξ ἄλλης χαμηλοτέρας σαρκοφάγου²²⁴. Ὁπίσω αὐτῆς ἴσταται ὁμιλος δεομένων ἁγίων, ὧν ὁ δεύτερος εἶναι πρεσβύτης μελαψὸς μὲ παρειὰς ἰσχνάς, ἀλλ' ἄνευ ῥυτίδων, μὲ ὀξύληκτον ξανθόλευκον γένειον καὶ λευκοτέραν μακρὰν κόμην. Εἰς τὴν κορυφὴν τῆς κεφαλῆς του φαίνονται ἴχνη μικροῦ καλύμματος, οἷον συνήθως φέρουσιν οἱ προφηταί²²⁵.

Ὁ τρίτος ἅγιος μὲ τὸν κεραμόχρουν φωτοστέφανον εἶναι νεανίας, ἀμύσταξ καὶ ἀγένειος, μὲ φωτεινόν, στρογγυλωπὸν πρόσωπον, ῥοδαλὰς παρειὰς, χαμηλὸν μέτωπον, «ὡς μὴ τὴν τρίχωσιν» ἔχων. Ἡ καστανὴ βραχεῖα κόμη του εἶναι ἄτακτος, οἱ ὀφθαλμοὶ σκιεροί, τὸ βλέμμα ἔντρομον. Πιθανώτατα εἶναι ὁ Ἄβελ. Ἡ μορφή του Προδρόμου δὲν διακρίνεται μεταξὺ τῶν σωζομένων προσώπων. Μᾶλλον ὁμως δὲν θὰ εἶχε παραλειφθῆ.

Ἰδιαιτέραν ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ μορφή του Ἄδαμ (Πίν. Γ'. εἰκ. 1). Ἡ μακρὰ δασεῖα κόμη του ἢ κατὰ βοστρύχους κυματοειδεῖς καλύ-

²²⁴) Εἰς τὰς Καππαδοκικὰς τοιχογραφίας, περὶ ὧν ἐπραγματεύθη ὁ πατὴρ Jerphanion (Les Églises rupestres...) ἡ Εὐα ζωγραφεῖται μετὰ τοῦ Ἄδαμ εἰς τὴν αὐτὴν πλευρὰν τοῦ πίνακος τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην. Ὁ G. Millet, (Mosaïques de Daphni ἐν Monuments Piot, Tome 2e Paris 1895, σ. 210) παρετήρησεν ἤδη ὅτι παρόμοιον συμβαίνει κατὰ τὸν XI καὶ XII αἰ. ἐκτὸς πολλῶν ὑπανίων ἐξαιρέσεων. Βραδύτερον, τὸν XIII αἰ εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμὸν 735 εὐαγγέλιον τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, ἡ Εὐα χωρίζεται τοῦ Ἄδαμ ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος δρᾷττεται αὐτῆς καὶ τὴν ἐγείρει ταῦτοχρόνως μὲ τὸν γενάρχη. Ἡ διάταξις αὕτη, ὅπως σημειοῖ ὁ Millet (αὐτόθι) χαρακτηρίζει τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἄθω, ἐνῶ αἱ τοῦ Μυστρᾶ ἀκολουθοῦν τὴν παράδοσιν τοῦ XI αἰ. Ἐν τούτοις εἰς τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν ἐσχάτως ἐντὸς τοῦ ΒΑ παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ τοιχογραφίαν τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, τὴν συνηνωμένην μετὰ τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων, ἡ Εὐα ζωγραφεῖται ὡς καὶ εἰς τὸν Ἄρτον ἀπέναντι τοῦ Ἄδαμ. Ὁμοίως εἰκονιζομένην ἐγείρει τὴν Εὐαν διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς του ὁ Χριστὸς καὶ εἰς τὴν ὠραίαν τοιχογραφίαν τῆς Ἀναστάσεως, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν πρό τινος εἰς τὸ Καχριὲ Τζαμί (Paul A. Underwood, First Preliminary Report on the restoration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1952-1954, εἰκ. 63, 64, ἐν Dumbarton Oaks Papers, numbers nine and ten, Cambridge, Massachusetts, 1956).

²²⁵) Οὐ μόνον κατὰ τὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν μορφήν ὁμοιάζει πρὸς τὸν Σαμουήλ, τὸν ζωγραφούμενον πρῶτον τοῦ χοροῦ τῶν προφητῶν εἰς τὴν σκηνὴν τῆς μελλούσης Κρίσεως τοῦ Ἄρτου (Πίν. Η').

προυσα τὴν ράχιν, ὑπενθυμίζει ὁμοίαν λεπτομέρεια τῆς «Ἀναστάσεως» τοῦ ψηφιδωτοῦ δωδεκάοριου τῆς Firenze²²⁶. Τὸ πρόσωπον τοῦ προπάτορος τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας εἶναι πλατὺ καὶ ἐλλείπουν τὰ περίξ αὐτοῦ ἄδρά, σχηματικὰ περιγράμματα τῆς κόμης, ἅτινα διακρίνουν ἄλλας μορφὰς τῶν παραστάσεων τοῦ ναοῦ. Τὸ μέγεθος ὅμως τῆς κεφαλῆς του πρέπει πάλιν νὰ θεωρηθῆ μᾶλλον ὡς ὑποχώρησις πρὸς τὴν λαϊκωτέραν τέχνην τῆς νήσου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ζωγράφος μετὰ τοὺς καταρράκτας τῶν τριγῶν τοῦ γενάρχου θέλει ν' ἀποδώσῃ παραστατικώτερον, ὡς ἔπραξε διὰ τὸν Συμεὼν τῆς Ὑπαπανιῆς, τὸ σφόδρα μακρόβιον τοῦ γέροντος²²⁷.

Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Ἀδὰμ παρίσταται ἐδῶ οὐχὶ γονυπετῶν κατὰ τρόπον ἀφύσικον ἐπὶ τῶν χειλέων τῆς σαρκοφάγου, ὡς εἰκόνιζον αὐτὸν ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀρχαΐζοντες οἱ ἁγιογράφοι²²⁸, ἀλλ' ἐξάγων τὸν δύσκαμπτον πόδα του ἐκ τοῦ τάφου.

Οἱ προπάτορες ζωγραφοῦνται «ὄλοι μὲ στέφανα», ὅπως συνιστᾷ εἰς ὑστέρους χρόνους ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς²²⁹.

Ὁ ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Σωτῆρος συνθλιβόμενος γέρον εἰκονίζει τὸν Σατανᾶν ἢ εἶναι προσωποποίησης τοῦ Ἄδου; Ἡ κακὴ συντήρησις τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἄρτου δὲν ἐπιτρέπει νὰ διακρίνωμεν ἂν ὁ γέρον ζωγραφῆται ἄλυσόδειτος ἢ ὄχι. Τὸ ἀπόκρυφον εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου, ἀποτελοῦν πηγὴν διὰ τὴν παράστασιν τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, διαιεῖ περὶ δεσμεύσεως τοῦ Σατανᾶ δι' ἁλύσεων²³⁰. Ὁ G. Millet ἐρμηνεύων παλαιότερον τὴν ὁμοίαν σκηνὴν τοῦ Δαφνίου ὑπο-

²²⁶) Βλ. ἄνωτ. ὑποσ. 206.

Ὁ A. Grabar (A. G r a b a r - S k i r a, La peinture byzantine, σ. 192) γράφει ὅτι τὸ μωσαϊκὸν «reflète la peinture de Constantinople».

²²⁷) Βλ. Γένεσιν, ε', 5.

Καὶ εἰς τὸν Β.Α. τρουλλίσκον τοῦ Ἀφεντικοῦ Μυστρᾶ ὁ Ἀβραάμ εἰκονίζεται μὲ «μαλλιά καὶ γένεια ποὺ κατρακυλοῦν σὰν καταρράκτες» (Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, βη, ἔκδ., Ἀθῆναι 1956, σ. 63).

²²⁸) Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλον, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, σσ. 31 - 32.

Ὡς αἰτίαν τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ Ἀδὰμ ἐξερχομένου ἐκ τοῦ μνημείου ὑπολαμβάνει ὁ Millet «l'habitude de placer les morts dans des carcophages» (ἐνθ' ἄνωτ. σ. 210).

²²⁹) Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 110.

²³⁰) Παρὰ Tischendorf ἐνθ' ἄνωτ. σ. 329 «Καὶ παραδοὺς αὐτὸν (τὸν Σατάν) τοῖς ἀγγέλοις εἶπε· σιδηροῖς καταδεσμήσατε τὰς χεῖρας καὶ τοὺς πόδας καὶ τὸν τράχηλον καὶ τὸ στόμα αὐτοῦ». Καὶ κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς (σ. 110): «ὁ Ἄδης ὡς σπήλαιον σκοτεινὸν ὑποκάτωθεν βουνοῦ καὶ ἄγγελοι λαμπροφοροῦντες δένουσι μὲ ἄλυσες τὸν Βεελζεβούλ (τὸν ἄρχοντα τοῦ σκότους) καὶ τοὺς δαίμονας».

λαμβάνει ὡς Σατανᾶν τὸν ὑπὸ τοῖς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀλυσόδετον γέροντα²³¹. Εἶναι ὅμως ἄξιον προσοχῆς ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Καθόδου τὴν σωζομένην ἐντὸς τοῦ Καππαδοκικοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Βαρβάρας de Soghanle (α' τέταρτον τοῦ 11ου αἰ.) ὁ ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀλυσόδετος γέρον χαρακτηρίζεται ὑπὸ ἐπιγραφῆς ὡς «ὁ Ἄδης»²³². Ὁ γέρον τῆς παραστάσεως τοῦ Ἄδου ζωγραφεῖται μὲ τὸ στόμα ἀνοικτόν. Ἡ λεπτομέρεια ὑπενθυμίζει τὴν φράσιν δι' ἧς ἀρχονται τὰ στιχηρὰ ἰδιόμελα τὰ ψαλλόμενα τὸ ἑσπέρας τοῦ μεγάλου Σαββάτου: «Σήμερον ὁ Ἄδης στένων βοᾷ». Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι εἰς τὴν ἀναστάσιμον ἀκολουθίαν οὐδεὶς λόγος γίνεται περὶ Σατανᾶ, εἰμὴ μόνον περὶ θανάτου καὶ Ἄδου. Καὶ εἶναι γνωστὴ ἡ ἐπίδρασις τῆς ὑμνολογίας τοῦ Πάσχα ἐπὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀναστάσεως²³³. Δι' αὐτὸ νομίζω πολὺ πιθανὸν ὅτι κατ' ἐπίδρασιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως, ἀσφαλῶς οἰκειᾶς εἰς τοὺς ἀγιογράφους, παρε-

²³¹) Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 207. Κατωτέρω (σ. 208) προσθέτει ὅτι «il est clair qu'il a pris la place de l' Hadès». Πρβλ. καὶ Ἄ. Ξυγγόπουλον, Κατάλογος, σ. 37 καὶ Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις, σ. 29.

Εἶναι ἄξιον μνείας ὅτι ὁ Millet εἰς νεωτέραν μελέτην του (L' art des Balkans et l' Italie au XIII siècle, ἐνθ' ἄνωτέρω σ. 274) ὁμιλῶν διὰ τὴν εἰς Ἄδου κάθοδον τῆς Sorocani λέγει ὅτι «l' Hadès s' accroupit sous les pieds de Jésus».

²³²) G. de Jerphanion, Les Églises rupestres, εἰκ. 190^a.

Ὁ συγγραφεὺς λέγων ἐν τόμ. 1^ο, σ. 92, ὅτι τὸ δεδεμένον τέρας εἰκονίζει τὸν Ἄδην ἢ πιθανώτερον τὸν Σατανᾶν παρατηρεῖ ἐν τῇ ὑπ' ἀρ. 1 ὑποσημειώσει ὅτι «il sera nommé ὁ ἄδης à Sainte - Barbe de Soghanle; mais cette scène relèvera d' une iconographie plus développée». Ὁ ἴδιος ὁμιλῶν περὶ τοῦ διακόσμου τῶν ἐχόντων κίονας ναῶν τῆς Καππαδοκίας ἀποκαλεῖ τὸ τέρας Ἄδην (σ. 392 1^β). Καὶ ὁ καθηγητὴς Σωτηρίου ὑπολαμβάνει ὡς ἀλυσόδετον Ἄδην τὴν παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ μορφήν (Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, σ. 258). Ἄς σημειωθῇ ὅτι εἰς τὸν Κατηχητικὸν λόγον τοῦ Χρυσοστόμου, τὸν ἀναγινωσκόμενον κατὰ τὸ Πάσχα λέγεται ὅτι ὁ Ἄδης «ἐπικράνθη, καὶ γὰρ ἐδεσμεύθη» (Πεντηκοστήριον, ἔκδ. 4^η Ἐνετίησιν 1875, σ. 6α).

²³³) Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὴν Ἄδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, Ε.Ε.Β.Σ. 1Ζ', 1941, σ. 113 κέξ. Εἰς τὴν ἀκολουθοῦσαν τὸν ὑμνολογικὸν τύπον μικρογραφίαν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ ὑπ' ἀρ. 1 κώδικος τῆς Μονῆς Ἰβήρων ὁ Σωτὴρ πατεῖ τὸν Ἄδην «ὑπὸ μορφήν ἀλυσιδέτου γέροντος» (Ἄ. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 115 Βλ. καὶ εἰκ. 1).

Ἐχω τὴν γνώμην ὅτι εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην ὁσάκις οἱ ἀγιογράφοι εἰκονίζουν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Σωτῆρος ἀλυσόδετον γέροντα, συνεχίζοντες παλαιὰν παράδοσιν καὶ ὑποστάντες τὴν ἐπίδρασιν τῶν ἐν χρήσει εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς ἀκολουθίας κειμένων, θέλουν νὰ παραστήσουν τὸν Ἄδην. Σατανᾶν εἰκονίζουν ὁσάκις παριστάνουν τὸ τέρας δεσμούμενον ὑπὸ ἀγγέλων ἢ ὁσάκις αἱ ἀλυσόδετοι μορφαὶ εἶναι δύο.

στάθη καὶ εἰς τὸν Ἄρτον ὑπὸ τὴν μορφήν τοῦ γέροντος κατὰ προσωποποίησιν ὁ Ἄδης. Ἄλλωστε εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ δὲν ἀποφεύγονται αἱ προσωποποιήσεις²⁸⁴.

22. Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Ἐπὲρ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως σώζεται τὸ ἄνω ἥμισυ τοιχογραφίας μὲ τὴν ἐπιγραφὴν: «*Ἡ ψιλάφεις τοῦ Θωμᾶ*». Εἰς τὸ βάθος ὑψοῦνται πολύχρωμα, σύνθετα, βαθμιδωτὰ οἰκοδομήματα, λοξῶς διατεταγμένα, σχεδὸν κατὰ τὴν κατεύθυνσιν τῶν διαγωνίων τοῦ πίνακος, μὲ τοίχους πολυτελῶς ἐστολισμένους καὶ μὲ τὰς στέγας τῶν ὑπερώων συνδεδεμένης διὰ τοῦ συνήθους κεραμοχρόου ὑφάσματος.

Τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνας διαιροῦνται εἰς δύο ὁμίλους. Ὁ δεξιὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Χριστὸν καὶ τρεῖς μαθητάς, ἰσταμένους ὀπισθεν τοῦ²⁸⁵. Ὁ Σωτὴρ, ζωγραφούμενος εἰς μείζονα κλίμακα ἢ αἱ ἄλλαι μορφαί,²⁸⁶ ἔχων μόνος φωτιστέφανον, ἵσταται ἑλαφρῶς ἐστραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, κλίνων τὴν κεφαλὴν, ὑψῶν τὴν μίαν χεῖρα μὲ τὴν σχεδὸν ὀριζοντίαν παλάμην πρὸς τὸν θεατὴν καὶ παραμερίζων διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸν χιτῶνα, ὥστε νὰ φανῇ γυμνὴ ἢ διὰ τῆς λόγχης κεντηθεῖσα δεξιὰ πλευρὰ τοῦ²⁸⁷. Ὁ χιτῶν τοῦ Χριστοῦ ἔχει χρῶμα ἀνοικτὸν κεραμόχρουν καὶ τὸ ἱμάτιόν του εἶναι καφέρυθρον, σχεδὸν καλυπτόμενον ἀπὸ τὰ κίτρινα, ἐνιαχοῦ ἀκτινωτά, φῶτα.

Ἐπὸ τὴν ὑψωμένην χεῖρα τοῦ Ἰησοῦ ὁ Θωμᾶς, νέος, ἀμύσταξ, ἀγένειος μὲ παχὺ καὶ στρογγυλωπὸν πρόσωπον, μὲ συνεσπασμένας ὀφρῦς, μακρόθεν ἱστάμενος, προκλίνει ψαύων τὴν πληγὴν τῆς πλευρᾶς διὰ τοῦ δείκτου τῆς δεξιᾶς, ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος μόνον σωζομένης. Ὀπισθεν τοῦ Θωμᾶ συνομιλοῦν δύο Ἀπόστολοι, ὧν ὁ εἷς εὐκόλως ἀναγνωρίζεται ὡς ὁ Πέτρος. Ὀπίσω αὐτῶν συνωστίζονται ἕξ ἄλλοι μα-

²⁸⁴) Βλ. τὴν προσωποποίησιν τῆς Αἰγύπτου εἰς τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς τοῦ Ἰορδάνου καὶ τῆς θαλάσσης εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βαπτίσεως, τοῦ Κόσμου εἰς τὴν Πεντηκοστήν, τῆς Γῆς καὶ τῆς Θαλάσσης εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Μελλούσης Κρίσεως.

²⁸⁵) Ἐὰν παραβάλωμεν τὰς μορφὰς των πρὸς Ἀποστόλους ζωγραφουμένου εἰς τὴν παράστασιν τῆς Μελλούσης Κρίσεως, (βλ. Πίν. ΙΔ', εἰκ. 1), ὧν τὰ ὀνόματα σημειοῦνται ὑπὲρ τὰς κεφαλὰς των, ἴσως πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐδῶ τὸν ἀγένειον Φίλιππον, τὸν Βαρθολομαῖον καὶ τὸν γέροντα Ματθαῖον.

²⁸⁶) Τὸ ἴδιον συμβαίνει πολλαχοῦ καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρῶ (G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 121').

²⁸⁷) Εἰς στιχηρὸν ἰδιόμελον τῆς Λιτῆς τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ λέγεται: «*Κύριε, τῇ ἀσιέκτι τῆς σῆς Θεότητος αἴγλη, τῶν θυρῶν ἐπέστης οὐσῶν κεκλεισμένων καὶ σιὰς ἐν μέσῳ τῶν Μαθητῶν, τὴν πλευρὰν ἐξεγύμνωσας....*» (Πεντηκοστήριον, σ. 22β).

θηταί²³⁸. Τὰ ἐνδύματα τῶν Ἀποστόλων ἔχουν χροῶμα πράσινον, κεραμόχρουν, βαθυκύανον.

Ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς εἰκόνης ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ ὑψωμένη δεξιὰ παλάμη τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Σωτὴρ ἀνατείνων τὴν χεῖρα καὶ ἐκτείνων πρὸς τὸν θεατὴν τὴν παλάμην δὲν στοχάζεται μόνον νὰ διευκολύνη τὸν Θωμᾶν διὰ νὰ ψαύσῃ μὲ τὸν δάκτυλόν του τὴν νυγεῖσαν πλευρᾶν. Ἐὰν ἀπέβλεπεν ἀποκλειστικῶς εἰς τοῦτο δὲν θὰ ἀνύψωνε τόσον πολὺ τὴν δεξιὰν ὑπὲρ τὰς κεφαλὰς ὄλων τῶν Ἀποστόλων²³⁹. Ὁ Χριστὸς προβαίνει εἰς χειρονομίαν ἀνθρώπου ἐπιδεικνύοντας εἰς πάντας γραπτὴν ἀναντίρροτον ἀπόδειξιν. Νομίζει κανεὶς ὅτι καλεῖ τοὺς δυσπίστους θεατὰς τῶν καιρῶν ν' ἀναγνώσουν ἐπὶ τῆς παλάμης του γεγραμμένον διὰ τοῦ σταυρικοῦ ἤλου τὸ τεκμήριον τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Σωτὴρ ζωγραφεῖται ὑψῶν τὴν χεῖρα εἰς τὸ μέσον τῆς εἰκόνης ὡς λάβαρον πανηγυρικόν, ἐξαγγέλλον «*τοῖς ἐγγύς καὶ τοῖς μακρὰν*» τὴν νίκην τῆς Ἀναστάσεως. Κατὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸν ᾄσμα: «*Ἡ τοῦ Θωμᾶ ἀπιστία τὴν κοσμοσώτειραν, τοῦ Θεανθρώπου Λόγου, τὴν ἐξ Ἄδου κενθμώνων, ἔγερσιν πισιοῦται, τρησιν χειρῶν, καὶ ποδῶν τολμηρότερον, ἐκμηλαφοῦσα πρὸς πίστιωσιν κοσμικὴν, δεξιᾷ τῇ φιλοπράγματι*»²⁴⁰. Ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζει τὴν θεῖαν συγκατάβασιν πρὸς τὴν ἀνθρωπίνην ἀδυναμίαν²⁴¹. Ἐπὶ πλέον προδίδουσα κατανόησιν τῶν ψυχολογικῶν συνθηκῶν, ὑφ' ἃς εὐρεθέντες οἱ Ἀπόστολοι ἐγκατέλιπον τὸν Διδάσκαλον κατὰ τὰς στιγμὰς τῆς ἀγωνίας, ἀλλὰ καὶ τώρα προοῖνται ἐκ τῆς θαυματουργικῆς ἐμφανίσεώς του, μετριοῦσι τοὺς φόβους καὶ τὰς τύψεις αὐτῶν. Ὡς ψάλλει ἡ Ἐκκλησία «*ἐπιστὰς ὁ Ἰησοῦς τοῖς Μαθηταῖς, ἀφοβίαν καὶ εἰρήνην ἐδίδου*»²⁴². Ἐκ παραλλήλου ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς προσδίδουσα μετριοφρονα τόνον εἰς τὴν παράθεσιν τῶν τεκμηρίων τῆς Ἀναστάσεως ὑπὸ τοῦ θριαμβεύοντος Χριστοῦ, σαγηνεύει, ἐκμηδενίζουσα τὰς ψυχικὰς ἀντιδράσεις ὄχι μόνον τοῦ ἠττημένου εἰς τοὺς διαλογισμούς του Θωμᾶ, ἀλλὰ καὶ τῶν δυσπίστων θεατῶν. Ἡ συνοφρῦωσις πάλιν τοῦ Διδασκάλου πιθανώτατα

²³⁸) Ὁ ἐξ αὐτῶν πρεσβύτερος εἶναι πιθανώτατα ὁ Σίμων.

²³⁹) Εἰς πολλὰς παραστάσεις τῆς Ψηλάφησης ἡ χεῖρ τοῦ Λυτρωτοῦ δὲν ὑψοῦται τόσον πολὺ. Καθ' ὅμοιον περίπτωσιν τρόπον, ἀλλ' ὀρθία, ὑψοῦται ἡ παλάμη εἰς Karyès (VI Petkovic, La peinture serbe, I, 1930, πίν. 29β).

²⁴⁰) Πεντηκοστᾶριον, σ. 21α. Ἴσως διὰ τοὺς ἀνωτέρω λόγους ὁ ἀγιογράφος ἀλεικόνισεν ἐν τῷ ναῶ τὴν Ψηλάφησην εἰς θέσιν ἐμφανεστέραν τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην.

²⁴¹) «*Φέρει Χριστὸς φιλανθρώπως καὶ τὴν Ψηλάφησην*» (Πεντηκοστᾶριον, σ. 21α).

²⁴²) Αὐτόθι, σ. 22α. Ἄλλωστε ἴσως νὰ «*ἐδόκουν φάντασμα θεωρεῖν*».

μαρτυρεῖ τὴν πικρίαν του διὰ τὴν δυσπιστίαν τοῦ Μαθητοῦ, ὅστις «*τοσοῦτον χρόνον ὧν μετ' αὐτοῦ οὐκ ἔγνωκεν αὐτόν*», ἀλλὰ καὶ τὴν σπουδὴν του, ἵνα «*τὴν καρδίαν*» τοῦ Θωμᾶ «*εἰς ἐπίγνωσιν ἄξῃ*»²⁴³. Ὁ Χριστὸς κατὰ τὸν τύπον δὲν διαφέρει τοῦ Σωτῆρος τῆς Προδοσίας. Ὁ ὀπισθεν αὐτοῦ Ἀπόστολος²⁴⁴ παχὺς ὡς εἶναι, ἀμύστιξ καὶ ἀγένειος μὲ ἀτομικοὺς χαρακτῆρας, ὑπενθυμίζει ῥωμαϊκὴν προσωπογραφίαν.

Ἄξια παρατηρήσεως εἶναι ἡ διαφοροποιήσις εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν Μαθητῶν. Ἐνὸς τὸ πρόσωπον μαρτυρεῖ ἔκπληξιν (Βαρθολομαῖος), ἄλλου παιδικὴν ἀφέλειαν, ἄλλου λύπην, δέος καὶ ἐνοχὴν (Πέτρος), ἄλλου θλίψιν (συνομιλητὴς τοῦ Πέτρου), ἄλλου ἀγωνίαν καὶ φόβον²⁴⁵ (Θωμᾶς). Ὁ πρῶτος ἐκ δεξιῶν ἀπὸ τοὺς ἱσταμένους ὀπισθεν τοῦ Πέτρου²⁴⁶ παρατηρεῖ γαλήνιος τὸν Ἰησοῦν. Ὁ παραπλεύρως αὐτοῦ ἱστάμενος, ὀστεώδης, εὐθυτενής, παρακολουθεῖ μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον τὰ συμβαίνοντα.

Μὲ τὴν λοξὴν διάταξιν τῶν δύο ὁμίλων εἰς τοὺς ὁποίους εἶναι διηρημένοι οἱ μαθηταί, ἀλλὰ καὶ τῶν ὀπισθεν αὐτῶν οἰκοδομημάτων, εἶναι προφανὲς ὅτι ὁ ζωγράφος ἐπεδίωξε ν' ἀποδώσῃ τὸ βάθος, τὸν χῶρον.

Κατὰ τὸν Α. Grabar ἡ ἀρχικὴ παράστασις τῆς Ψηλαφήσεως θὰ παρουσίαζε τὸ ἐπεισόδιον συμβαῖνον εἰς τὸ ἐσωτερικὸν οἰκοδομήματος, τοῦ ὁποίου οἱ τοῖχοι περιέβαλλον τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς Ἀποστόλους. Ἡ θύρα τῆς εἰσόδου εὐρίσκετο εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς σκηνῆς καὶ τὰ πρόσωπα ἐζωγραφοῦντο ὀπισθεν αὐτῆς. Οἱ Ἀνατολίται καὶ οἱ Λατῖνοι ἔμειναν πιστοὶ εἰς τὸν ἀρχαῖον τύπον, ἐνῶ οἱ Βυζαντινοὶ μετέφερον τὴν θύραν εἰς τὸν τοῖχον τοῦ βάθους, ὀπισθεν τῶν προσώπων, καὶ ἀπῆλειψαν τὸν ἐμπρόσθιον τοῖχον²⁴⁷. Τὸν Χριστὸν οἱ Βυζαντινοὶ ἀπεικόνιζον συνήθως κατενώπιον, εἰς τὸ μέσον τοῦ πίνακος, ἔμπροσθεν τῆς κλειστῆς θύρας καὶ τοὺς Ἀποστόλους ἑκατέρωθέν του, συμμετρικῶς διατεταγμένους εἰς δύο ὁμάδας²⁴⁸. Ἡ τοποθέτησις τοῦ

²⁴³) Αὐτόθι.

²⁴⁴) Βλ. ἀνωτέρω ὑποσ. 235.

²⁴⁵) «*Ἐμφόβως τὴν χεῖρα, ὁ Θωμᾶς τῇ πλευρᾷ σου, τῇ ζωηφόρῳ Χριστέ, ἐνθεῖς ὑπότρομος ἦσθετο, ἐνεργείας Σῶτερος διπλῆς, τῶν δύο φύσεων...*» (Πεντηκοστάριον, σ. 28α).

Ὁ δείκτης τῆς δεξιᾶς τοῦ Θωμᾶ, δι' οὗ ψαύει τὴν πλευρὰν τοῦ Χριστοῦ, ζωγραφεῖται καθ' ὑπερβολὴν μακρός.

²⁴⁶) Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ Ἰωάννης.

²⁴⁷) Α. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 294, ὑποσ. 3.

²⁴⁸) Evelyn Sandberg - Vavalà, *La Croce dipinta italiana e*

Σωτήρος εἰς τὸ μέσον τῆς σκηνῆς χαρακτηρίζει τύπον γενικῶς διαδομένον καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν Βαλκανίων²⁴⁹. Εἰς δύο χειρόγραφα τῆς Ἀνατολῆς οἱ Ἀπόστολοι ζωγραφοῦνται συγκεντρωμένοι εἰς τὴν μίαν πλευρὰν τῆς εἰκόνας καὶ εἰς τὴν ἄλλην ὁ Χριστὸς μὲ τὸν Θωμᾶν²⁵⁰.

Ἀπὸ τὸ βάθος τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἄρτοῦ ἐλλείπει ἡ εἰκονιζομένη κατὰ κανόνα εἰς τὸ μέσον τοῦ πίνακος μεγάλη κλειστὴ θύρα. Εἰς τὸ σωζόμενον κάτω δεξιὸν ἄκρον τῆς συνθέσεως δὲν ζωγραφεῖται τοῖχος. Ἐπομένως εἶναι ἀπίθανον ἡ θύρα τῆς εἰσόδου κατὰ τὴν ἀνατολικὴν παράδοσιν νὰ εὑρίσκετο εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς σκηνῆς. Ἄντ' αὐτῆς τῆς εἰσόδου καὶ ἀντὶ τῆς μιᾶς εἰς τὸ βάθος παριστωμένης θύρας τῶν Βυζαντινῶν ἔργων ἔχομεν ἔνταῦθα δύο κλειστὰς θύρας, προφανῶς ὑπερώων, εἰκονιζομένων εἰς τὸ βάθος. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι διὰ τοῦ τρόπου τούτου ὁ ἀγιογράφος ἠθέλησε ν' ἀποδώσῃ ἀκριβέστερον τὸ κείμενον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ²⁵¹, ὁμιλοῦντος περὶ «θυρῶν κεκλεισμένων» καὶ οὐχὶ περὶ θύρας. Πάντως ὁ παρατηρῶν τὴν εἰκόνα τοῦ Ἄρτοῦ ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ Ψηλάφησις διεξάγεται εἰς τὸ ὑπαιθρον, εἰς ἐξώστην. Ἄλλη ἀσυνήθης λεπτομέρεια τῆς ἡμετέρας παραστάσεως εἶναι ἡ ἔνταξις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν δεξιὸν ὄμιλον τῶν Ἀποστόλων²⁵².

23. Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ

Τὸ ὑπεράνω τοῦ ἱεροῦ τμήμα τῆς τοξωτῆς ὀροφῆς καὶ δὴ τὸ ἀνα-

1' iconografia della Passione, Verona (1929) σσ. 364, 365, A. Grabar, ἔνθ' ἄνωτ. σσ. 294, 316.

Ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Καπαδοκίας μόνον μία ἀναγνωρίζεται μετὰ βεβαιότητος ὡς ἀπεικονίζουσα τὴν Ψηλάφησιν, εὑρισκομένη εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Βαπτιστοῦ εἰς Tchaouch in (G. de Jerphanion, Les Églises rupestres III σσ. 516 - 517). Παρίστα τὸ ἐπεισόδιον κατὰ τὸν συνήθη βυζαντινὸν τύπον.

²⁴⁹) A. Grabar, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 316.

²⁵⁰) E. S. Vavalà, ἔνθ' ἄνωτέρω, σ. 365.

²⁵¹) Ἰωάν. κ', 19.

²⁵²) Εἰς τὰς ἐν Κρήτῃ ὀλίγας κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρη (Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 90) τοιχογραφίας τῆς Ψηλαφήσεως ὁ Χριστὸς εἰς τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς ἴσταται πρὸ θύρας κεκλεισμένης.

Εἰς τὸ Bobosevo (1488) ὁ Χριστὸς ζωγραφεῖται δεξιὰ καὶ ὅλοι οἱ Ἀπόστολοι ἀριστερὰ μὲ τὸν Θωμᾶν ἐπὶ κεφαλῆς. Ὁ Grabar παρατηρεῖ (La peinture religieuse, σ. 316) ὅτι «il s'agit là certainement d'un très vieux type iconographique, dont on reconnaît les traces dans plusieurs monuments d'art oriental».

Ἴσως καὶ ἡ διάταξις τοῦ Ἄρτοῦ ὀφείλεται εἰς Ἀνατολικὴν τινα ἐπίδρασιν.

τολικώτερον καταλαμβάνει ἢ παράστασις τῆς Ἀναλήψεως²⁵³, διατεταγμένη καθ' ὄν τρόπον ἦτο σύνηθες εἰς τοὺς ναοὺς τῶν Παλαιολογείων χρόνων.

Εἰς τὴν κορυφὴν τῆς καμάρας εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἐντὸς δόξης, τὴν ὁποίαν βαστάζουν τέσσαρες ἄγγελοι, χαμηλότερον καὶ ἀριστερὰ ἢ Θεοτόκος²⁵⁴ ἐν τῷ μέσῳ ἕξ Ἀποστόλων, δορυφορούμενη ὑπὸ δύο ἀγγέλων καὶ δεξιὰ ἕξ Ἀπόστολοι περιστοιχοῦντες ἄγγελον. Τὴν ἔλλειψοειδῆ δόξαν σχηματίζει πλατεῖα, λευκὴ, ὑποκύανος ταινία, κοσμουμένη ὑπὸ σειρᾶς μαργαριτομόρφων ἀστέρων.

Ὁ Ἰησοῦς εὐλογεῖ δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, καθήμενος καὶ ἀκριβέστερον στηριζόμενος ἐπὶ τῆς ἴριδος, ἣτις ἔχει χρῶμα ἀνοικτὸν κεραμόχρουν. Οἱ πόδες του εἶναι ἐστραμμένοι πρὸς τ' ἀριστερά, τὸ βλέμμα πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ ὁ κορμὸς ζωγραφεῖται κατενώπιον. Ὁ λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ ρωμαλέος, τὸ πρόσωπον ἐπίμηκες, πλατὺ εἰς τὸ ἕψος τῶν ὀφθαλμῶν, αἱ ὀφρῦες χονδραῖ, οἱ ὀφθαλμοὶ μέλανες, τὸ στόμα μικρὸν (Πίν. ΙΑ'). Χιτῶν καὶ ἱμάτιον ἔχουν χρῶμα καφέ, καλυπτόμενον ἀπὸ κίτρινα φῶτα. Ἡ ἐπιδερμὶς εἶναι ὠχροροδίνη, λευκάζουσα, τὸ τρίχωμα καστανόν, ξανθίζον.

Οἱ ἄγγελοι ἵπτανται γονυκλινεῖς, ὠθοῦντες πρὸς τὰ ἄνω τὴν δόξαν. Τὰ φορέματά των, ὡς καὶ τῶν ἄλλων ἀγγέλων οἵτινες ζωγραφοῦνται εἰς τὰ ἡμιχόρια, ἔχουν χρῶμα κεραμόχρουν καὶ πράσινον. Καλύτερον σώζεται τὸ πρόσωπον τοῦ ἄνω ἀριστεροῦ ἀγγέλου. Εἰς τὰ χαρακτηριστικά του εἶναι καταφανῆς ἡ ἔκφρασις προσπαθείας καὶ σπουδῆς. Ἀπὸ τοῦ βάθους τῶν ἡμιχορίων δὲν ἔλλείπουν οἱ λοξῶς πρὸς τὰ πλάγια ὑψούμενοι βράχοι, χρώματος καφέ καὶ πρασινωποῦ κιτρίνου. Αἱ κατωφέρειαὶ των σχηματίζουν βαθμιδωτὰ ἐπίπεδα ἀφ' ὧν ὑψοῦνται δενδρούλλια²⁵⁵.

Εἰς τὸ βόρειον ἡμιχόριον (Πίν. ΙΒ', εἰκ. 1) ἡ Θεοτόκος ἵσταμένη ἐπὶ ὑποποδίου στρέφει ἑλαφρῶς πρὸς τ' ἀριστερὰ τὴν κεφαλὴν καὶ

²⁵³) Τὴν θέσιν αὐτὴν ἐπέβαλον λόγοι δογματικοὶ καὶ λειτουργικοὶ περὶ ὧν βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλον, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, Α.Ε. 1938, σ. 42 καὶ Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων ἐνθ' ἄνωτ. σ. 173. Διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως βλ. καὶ E. Sandberg - Vavalà, La croce dipinta italiana, σσ. 172 - 178.

²⁵⁴) Κατὰ τὴν ὑμνολογίαν τῆς ἑορτῆς ἡ Θεοτόκος ἦτο παρούσα εἰς τὸ ὄρος τῶν Ἑλαιῶν (Πεντηκοστάριον σ. 150β) Βλ. καὶ G. de Jerphanion, ἐνθ' ἄνωτ., Γ', σ. 92, ὑποσ. 6. Εἰς τὸ Πεντηκοστάριον δὲν γίνεται λόγος οὔτε περὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν Ἀποστόλων, οἵτινες παρευρέθησαν εἰς τὴν Ἀνάληψιν, οὔτε περὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐμφανισθέντων εἰς αὐτοὺς ἀγγέλων.

²⁵⁵) «Βουνὸν μὲ πολλὰς ἐλαῖες» θέλει εἰς τὸ βάθος τῶν παραστάσεων τῆς Ἀναλήψεως καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (σ. 112).

ὑψοῖ τὰς χεῖρας εἰς δέησιν. Φέρει βαθυκύανον χιτῶνα καὶ βυσσινόχρουν μαφόριον. Οἱ ἑκατέρωθεν αὐτῆς ἄγγελοι κρατοῦν διὰ τῆς ἀριστερᾶς μακρόν, λεπτόν σκῆπτρον, ἀπολήγον εἰς κρινάνθεμον, καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς δεικνύουν ²⁵⁶ τὸν ἀναλαμβανόμενον Ἰησοῦν. Ἐνθεν κάκειθεν αὐτῶν εἰς πυκνοὺς ὁμίλους ἀνὰ τρεῖς Ἀπόστολοι. Πρὸς τοὺς πρώτους ἐκ τούτων, τῶν ὁποίων οἱ πόδες ζωγραφοῦνται ἐν διαστάσει, ἔχοντες στερεῶς τοῦ ἑδάφους, φαίνονται συνομιλοῦντες οἱ Ἄγγελοι. Τὰ ἐνδύματα τῶν μαθητῶν ἔχουν χρῶμα βαθυκύανον, κεραμόχρουν, κίτρινον, καφέρουθρον μὲ κίτρινα φῶτα, πράσινον. Ἐξ ἀριστερῶν πρώτος ἀναγνωρίζεται ὁ Πέτρος καὶ ἐκ δεξιῶν ὁ πρεσβύτερος ὡς ὁ Ματθαῖος.

Ἐπερὶ τῆς Θεομήτορος γράμματα ἀναγινώσκονται ἴσως ὡς ἑξῆς:

*Ἄνδρες Γαλιλαῖοι τ(ί) κ(οιτάζετε)
ἧς τ(ὸν) οὐ(ραν)ὸν ²⁵⁷*

Τὸν κεντρικὸν κατακόρυφον ἄξονα τοῦ νοτίου ἡμιχορίου (Πίν. IB' εἰκ. 2) καταλαμβάνει ἄγγελος εἰκονιζόμενος καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν. Ἡ δεξιὰ του ὠλένη εἶναι πολὺ μακρὰ καθὼς καὶ ὁ δείκτης τῆς δεξιᾶς χειρός, δι' οὗ δεικνύει τὸν Χριστόν. Αἱ πτέρυγές του ὁμοιάζουν πρὸς πτερὰ παγωνιοῦ καὶ ὁ λιγυρὸς λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ λεπτὸς. Τὰ φορέματα τῶν Ἀποστόλων ἔχουν χρῶμα πράσινον, κεραμόχρουν, βαθυκύανον, κίτρινοπράσινον, βυσσινόχρουν μὲ πράσινα φῶτα, χρῶμα τρυγιᾶς, μολυβδόχρουν. Εἰς τὸ ἱμάτιον τοῦ ἄκρου δεξιοῦ μαθητοῦ εἶναι λαμπρὸς ὁ συνδυασμὸς χρώματος κόκκων ῥοιᾶς μὲ πορτοκαλόχρσα φῶτα.

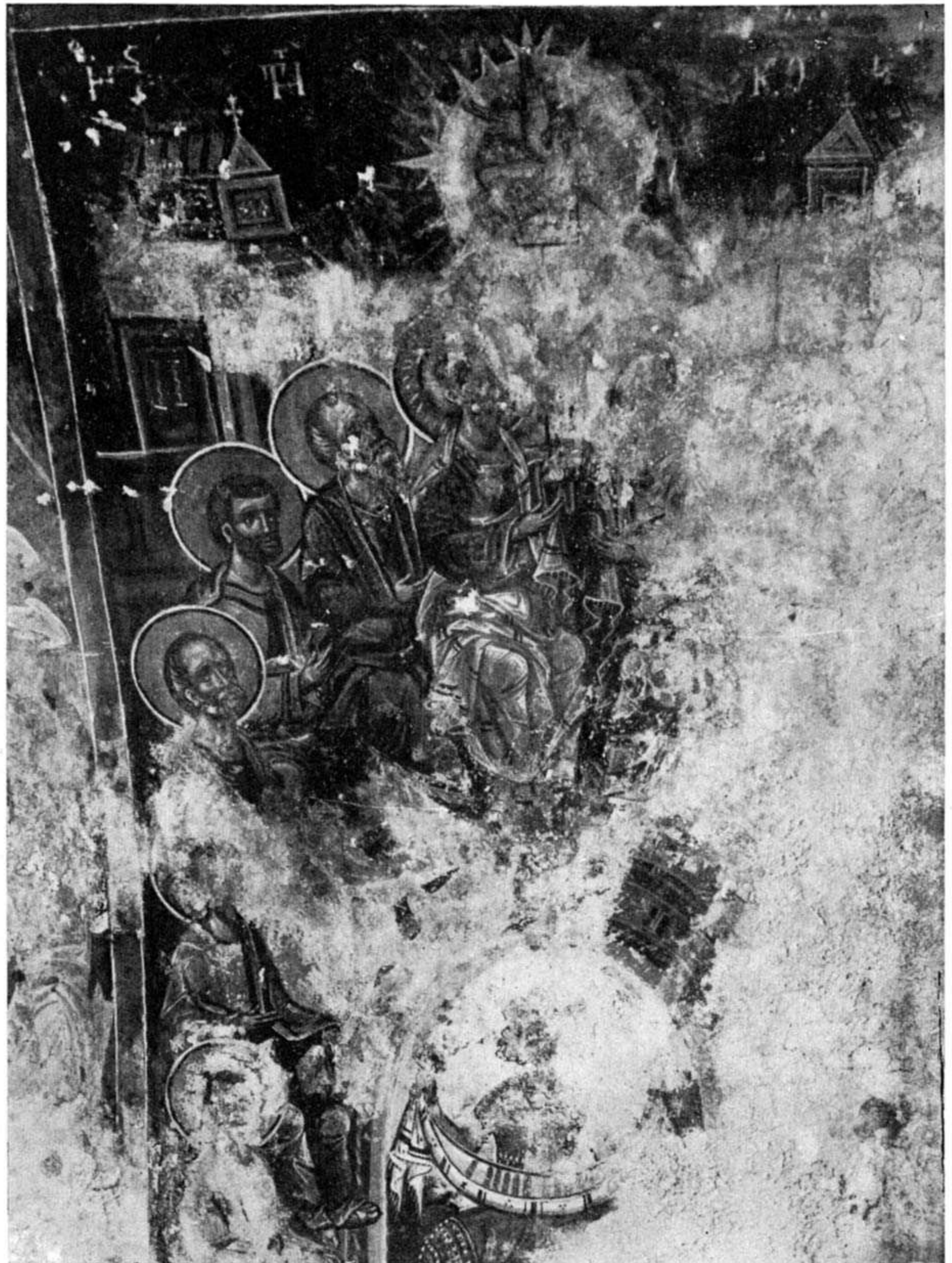
Ἐπερὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἀγγέλου μεταξὺ δύο δενδρουλλίων συνεχίζεται εἰς δύο σειρὰς ἡ συντεταγμένη ἐπιγραφὴ. (Διὰ τὴν ἀνάγνωσιν τὴν ὁποίαν παρέχω, δὲν εἶμαι βέβαιος):

²⁵⁶) Εἰς τὸ μετὰ τὴν β' στιχολογίαν κάθισμα τοῦ Ὁρθροῦ τῆς Ἀναλήψεως λέγεται: «Ὁ προαιώνιος Θεὸς... σήμερον ἀνελήφθη. Ἄγγελοι προτρέχοντες, Ἀποστόλοις ἐδείκνυνον, τοῦτον πορευόμενον, εἰς οὐρανοὺς μετὰ δόξης πολλῆς» (Πεντηκοστάριον, σ. 151β).

²⁵⁷) Κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν (σ. 112 - 113) πρέπει νὰ εἰκονίζονται «δύο ἄγγελοι λευκοφόροι... βαστάζοντες καὶ χαρτία» καὶ τοῦ μὲν ἑνὸς τὸ χαρτὶ λέγει «Ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τί ἐστήκατε βλέποντες εἰς τὸν οὐρανόν»; τοῦ δὲ ἄλλου τὸ χαρτὶ λέγει «οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀπ' ἡμῶν εἰς τὸν οὐρανόν» αὐτὸς πάλιν ἐλεύσεται, ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν». Ἡ Ἑρμηνεία ὀλίγον διαφέρει ὅσον ἀφορᾷ τοὺς λόγους τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τοῦ κειμένου τῶν Πράξεων (α', 11). Μᾶλλον ἀπομακρύνεται αὐτοῦ ὁ τοιχογράφος τοῦ Ἄρτου εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ἀναλήψεως. Παρόμοιον συμβαίνει, ἀλλ' εἰς πολὺ μικρότερον βαθμόν, καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Γεώργιον τὸν Βάρδαν τῆς Ρόδου (A.B. M.E. Γ', 1948, σ. 130).

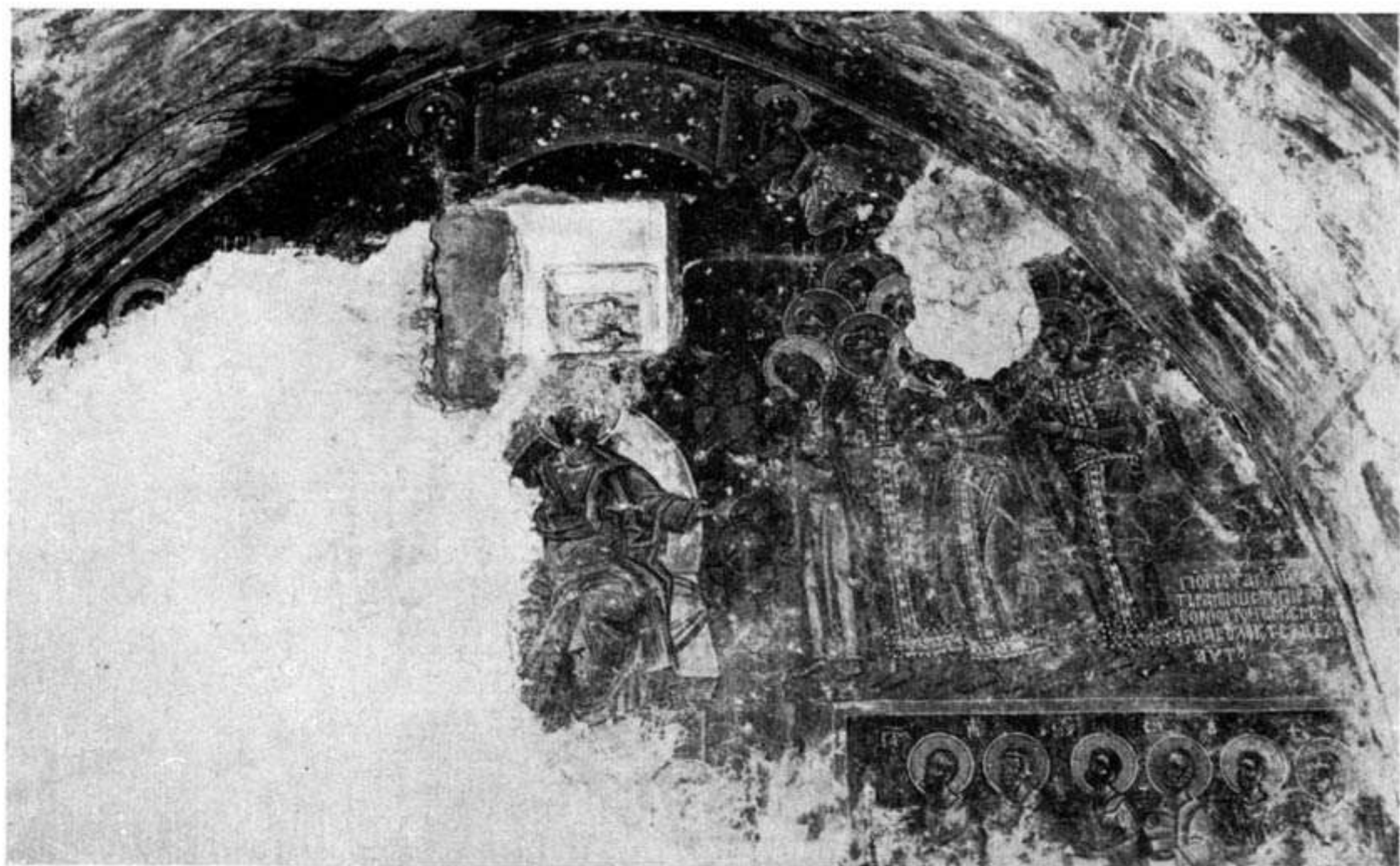


Εἰκ. 1 (ἄνω). — Ἄγγελος. λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2
τοῦ πίν. ΙΒ'.



Εἰκ. 2 (δεξιά). — Ἡ Πεντηκοστή.

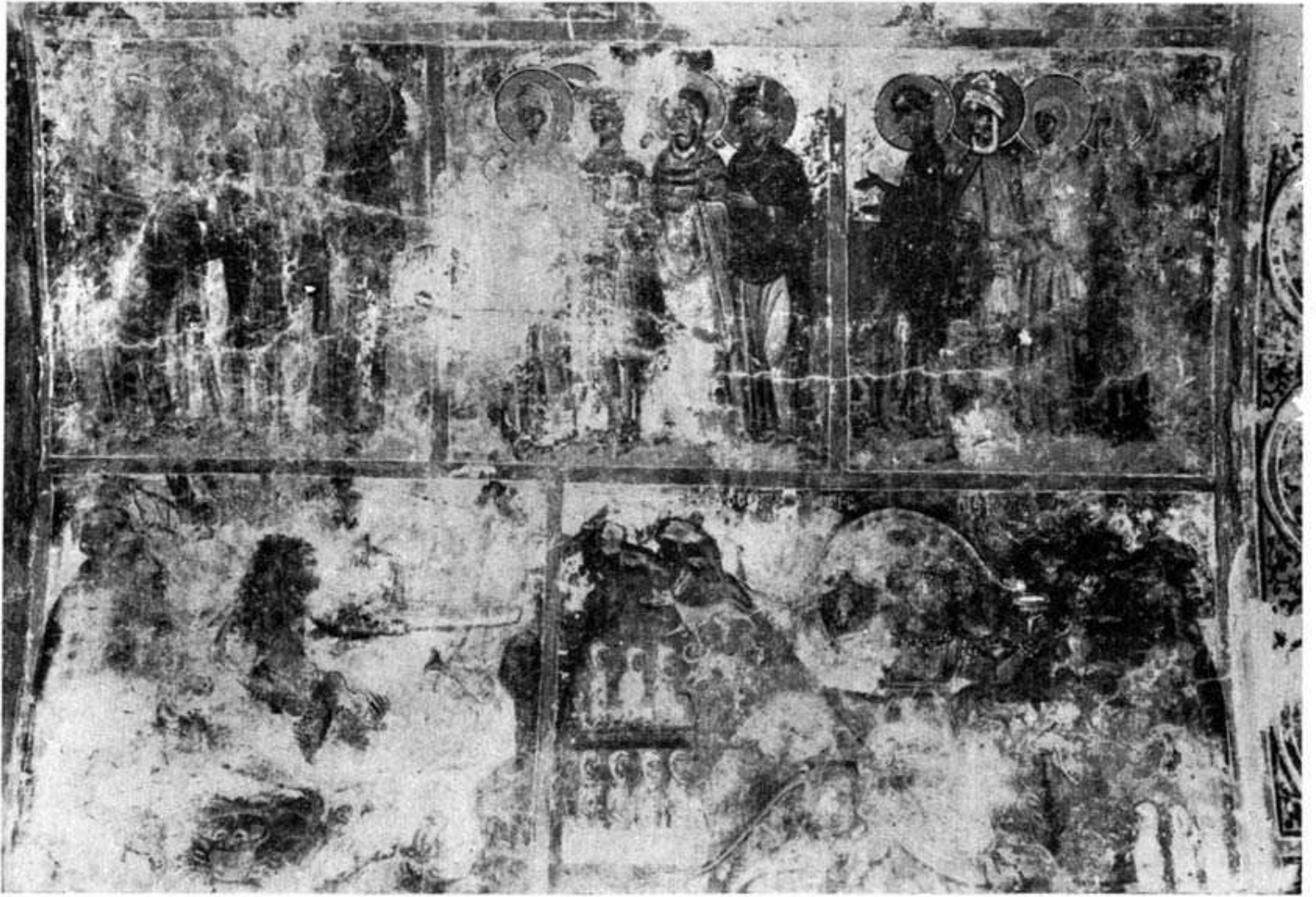
© Ε.Κ.Ι.Μ. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos family



Είχ. 1. — Μελλουσα Κρίσις.



Είχ. 2. — Ἀπόστολοι. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας.



Εἰκ. 1 (ἄνω) — Χορὸς ἁγίων τῆς
Μελλούσης Κρίσεως. Ἡ θάλασσα
καὶ ἡ Γῆ ἀποδίδουσα τοὺς νε-
κροὺς αὐτῶν.

Εἰκ. 2 (ἀριστερά). — Χοροὶ ἁγίων
γυναικῶν (Μάρτυρες, ὅσαι) Λε-
πτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας.



ΓΙΟΡΒΕΤ ΑΓΓΕΛΟΙ
 ΤΙΡΑΤΕΝΙΕΤΟΓΙΡΤΟ
 ΕΘΝΙΟΤΟΗΤΑΜΕΝΟ
 ΠΙΡΕΥΛΟΚ ΠΕΤΙΕΛ
 ΑΥΤΟ



Είχ. 1 (άνω). — 'Ο Πρόδρομος και άγγελιοι. Λεπτομέρεια τής εικόνας 1 του πίν. ΙΔ'.

Είχ. 2 (άριστερά). — Τμήμα του βορείου ήμιχορίου τής 'Αναλήψεως. Λεπτομέρεια τής είκ. 1 του πίν. ΙΒ'.

οὐ(τος) (ε)ἰ(πε) π(ορευθέντες) μ(αθητεύσατε)
καί) τ(ὰ) ἔθ(νη)²⁵⁸.

Εἰς τὴν σύνθεσιν κυριαρχεῖ συμμετρία γινομένη ἀμέσως φανερά εἰς τὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριον, ἀλλὰ καὶ τὸ τμήμα τὸ εἰκονίζον τὸν Χριστόν²⁵⁹. Ἐκ τῆς μορφῆς τοῦ Σωτῆρος ἐφελκύνει τὴν προσοχὴν ἢ ζωηρότης τοῦ διαπεραστικοῦ του βλέμματος. Τὰ χρώματα τοῦ φωτιστεφάνου, τοῦ τριχώματος, τῆς ἐπιδερμίδος, τῶν φορεμάτων φαίνονται ὅλα ὡς διαβαθμίσεις τονικαὶ τοῦ ἰδίου χρώματος. Οὕτω δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ Σωτὴρ περιβάλλεται ἀπὸ φῶς μελιχρόν.

Εἰς τὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριον ἡ σύνθεσις εἶναι πυκνή. Πάντες οἱ αὐτόθι εἰκονιζόμενοι, ῥαδινοὶ κατὰ τὸ πλεῖστον, διατάσσονται ἀνά τρεῖς. Εἰς τὸ μέσον ἡ Θεοτόκος μὲ τοὺς ἄγγέλους ζωγραφοῦνται σχεδὸν κατ' ἐνώπιον, πλησίον ἀλλήλων, ἀλλ' οὕτως ὥστε νὰ φαίνονται ὀλόσωμοι, ἐνῶ εἰς τὰς πλαγείας τριάδας οἱ Ἀπόστολοι συμπυκνούμενοι διατάσσονται κατὰ τρίγωνα²⁶⁰. Οἱ ἄγγελοι κλίνουν πρὸς τὰ ἔξω τὰς κεφαλὰς²⁶¹, συνδέοντες διὰ τῆς κλίσεως τὰς τριάδας πρὸς ἀλλήλας. Εἰς

²⁵⁸) Ἴσως εἰς τὴν ἐπιγραφὴν πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐπίδρασιν τῶν λόγων τοῦ Ματθαίου (κθ', 16 - 19) καθ' ὃν μετὰ τὴν Ἀνάστασιν «*Εἰς τὴν Ἰαλιλαίαν εἰς τὸ ὄρος οὗ ἐτάξατο αὐτοῖς... προσελθὼν ὁ Ἰησοῦς ἐλάλησεν αὐτοῖς λέγων... πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη*».

²⁵⁹) Τὸ πρᾶγμα διαπιστοῦται ἂν προσέξῃ κανεὶς τοὺς παρὰ τὰς χεῖρας τοῦ Χριστοῦ ἄγγελους. Τοῦ ἀριστεροῦ ἡ κεφαλὴ ἀνυψοῦται περισσότερο τῆς τοῦ δεξιοῦ. Διὰ ν' ἀπέχουν ὅμως οἱ ἄγγελοι σχεδὸν ἐξ ἴσου ἀπὸ τῆς ἄνω πλευρᾶς τῆς εἰκόνας καὶ νὰ μὴ διαταραχθῇ ἡ συμμετρία, ἡ ἀριστερὰ χεὶρ τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου ζωγραφεῖται ὑπὲρ τὸν φωτιστέφανον αὐτοῦ, ἐνῶ τοῦ ἄλλου ἀγγέλου ἡ δεξιὰ κρύπτεται ἐν μέρει ὀπίσω τῆς κεφαλῆς του. Ἡ συμμετρία ὅμως δὲν εἶναι γεωμετρικὴ. Ἡ Παλαιολόγειος γραφικότης καὶ ἐδῶ εἶναι ἐκδηλος.

²⁶⁰) Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστραῦ. Ἐκεῖ ὅμως οἱ ἄγγελοι κλίνουν τὰς κεφαλὰς πρὸς τὴν Θεοτόκον.

²⁶¹) Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται ἤδη εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως τοῦ ἐν Φλωρεντία κώδικος τοῦ Rabula (A. G r a b a r - S k i r a, La peinture byzantine, εἰκ. σελ. 164), ἐνθα τὸ πρῶτον ἐμφανίζονται οἱ ἑκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου ἄγγελοι (Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Κειμήλια. σ. 84). Εἰς τὴν μικρογραφίαν ὅμως τῆς ὁποίας ἡ τέχνη «*est de tradition grecque certaine*», (A. G r a b a r, ἐνθ' ἄνωτ. σελ. 161), οἱ ἄγγελοι ἔχουν στάσιν τοιαύτην ὥστε γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὸν ὅτι συνομιλοῦν ζωηρὰ πρὸς τοὺς Ἀποστόλους. Πρὸς τὴν πλήρη ζωῆς στροφὴν τοῦ σώματος αὐτῶν ὁμόλογος εἶναι καὶ ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς. Εἰς τὸν Ἄρτον ὅμως ἡ κίνησις περιορίζεται σχεδὸν μόνον εἰς τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς. Καὶ ἡ κλίσις προσλαμβάνει διακοσμητικὸν ὕψος καθὼς μετὰ δυσκολίας γίνεται ἀντιληπτὸν ὅτι οἱ ἄγγελοι συνομιλοῦν πρὸς τοὺς Ἀποστόλους καὶ δι' αὐτὸ κλίνουν τὰς κεφαλὰς.

Ἀξιοπρόσεκτον εἶναι ὅτι ἡ στάσις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει πῶς πρὸς τὴν ἐν τῷ κώδικι τῆς Φλωρεντίας. Εἰς αὐτὸν ἐλλεί-

τὸ βόρειον ἡμιχόριον δεσπόζει διάθεσις ἀνατάσεως, ἐνῶ εἰς τὸ νότιον τονίζεται μᾶλλον ἢ ἀνίστροφος φορὰ μὲ τὸν βραχύσωμον ἄγγελον τὸν ἐχόμενον στερεῶς τοῦ ἐδάφους διὰ τῶν μεγάλων του ποδῶν. Ἐπὶ πλὴν τοῦ ἀγγέλου καὶ Ἀπόστολοι δὲν εἶναι πολὺ ὑψηλοί²⁶². Οἱ ἐξ ἀριστερῶν ζωγραφοῦνται στοιχηδὸν ἐνῶ οἱ ἄλλοι τρεῖς σχηματίζουν τρίγωνον²⁶³. Τὸ ἡμιχόριον διακρίνεται κυρίως διὰ τὴν λάμψιν τῶν χρωμάτων, τὴν μεγαλυτέραν ζωηρότητα εἰς τὴν κίνησιν καὶ τὰς χειρονομίας, τὴν ἔξαρσιν τῆς ἐννοίας τοῦ ἔνθου μὲ τὸ ὁμοίμορφον ἀνοιγμα τῶν ποδῶν δύο Ἀποστόλων καὶ τὸ σχεδὸν ὅμοιον ἀνοιγμα τῶν ποδῶν τοῦ ἀγγέλου. Ἡ κεφαλὴ τοῦ τελευταίου (Πίν. ΙΓ', εἰκ. 1) παρὰ τὴν ὠραιότητά της δὲν πληροῖ τοὺς κανόνας τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κάλλους. Ἡ ἁρμονία τῶν γραμμῶν του ἔχει διαταραχθῆ. Τὸ ἤρεμον μεγαλεῖόν του μετετρέπη ἐδῶ εἰς ἤρεμον γλυκύτητα καὶ ἡ εὐρωστία του μετεπλάσθη εἰς ἀβρὰν λεπτότητα.

Ὁ Ἀπόστολος ὁ ζωγραφούμενος εἰς τὸ ἄκρον δεξιὸν τοῦ νοτίου ἡμιχορίου παρακολουθεῖ μὲ ἔντονον ἐνδιαφέρον τὸν ἀναλαμβάνομενον Ἰησοῦν. Ὁ εἰκονιζόμενος ἀντιστοίχως εἰς τὸ ἄλλο ἄκρον ἔχει πρόσωπον φωτεινόν, ἀποτελοῦν ἀντίθεσιν πρὸς τὸ θαμβόν του ἔνδυμα, πρόσωπον τετράγωνον Κρητὸς ἀγρότου. Ἀντιθέτως ὁ ἰστάμενος ἔμπροσθέν του μὲ τὴν συγκρατημένην χειρονομίαν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς παρὰ τὴν ὀδύνην²⁶⁴ τὴν διάχυτον εἰς τὴν λεπτὴν μορφήν του ἔχει φυσιογνωμίαν εὐγενοῦς.

Ἡ διάταξις τῆς συνθέσεως καὶ κυρίως εἰς τὰ ἡμιχόρια εἶναι περιπου οἷα καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ²⁶⁵.

Εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως ἐκ παλαιοῦ²⁶⁶ καὶ καθ' ὅλην

πει τὸ ὑποπόδιον, ἐφ' οὗ εἰκονίζεται ἰσταμένη εἰς τὸν Ἄρτον ἢ Θεοτόκος. Τὸ ὑποπόδιον συναντῶμεν εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ (M. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, πίν. 19).

²⁶²) Ἴσως ἡ διαφορὰ περὶ τὰς ἀναλογίας τοῦ σώματος μεταξὺ τῶν μορφῶν τῶν δύο ἡμιχορίων ὀφείλεται εἰς τὴν χρησιμοποίησιν διαφορετικῶν ἀντιβόλων.

²⁶³) Εἰς τὸν ναὸν τοῦ Μυστρᾶ ἡ διάταξις τοῦ νοτίου ἡμιχορίου εἶναι ἀνίστροφος. Ἐπίσης τὰ σώματα καὶ εἰς τὰ δύο ἡμιχόρια δὲν παρουσιάζουν διαφορὰς ὅσον ἀφορᾷ τὰς ἀναλογίας.

²⁶⁴) Εἰς τὸν μέγαν Ἑσπερινὸν κατὰ τὴν προτεραίαν τῆς Ἀναλήψεως ψάλλεται (4ον στιχηρὸν εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα, Πεντηκοστᾶριον σ. 149α) «Κύριε, οἱ Ἀπόστολοι ὡς εἶδόν σε, ἐν νεφέλαις ἐπαιρόμενον, ὀδυρμοῖς δακρύων, Ζωοδότα Χριστέ, κατηφείας πληρούμενοι, θρηνοῦντες ἔλεγον· Δέσποτα, μὴ εἰσῆς ἡμᾶς ὀρφανούς, οὓς δι' οἴκιον ἠγάπησας δούλους σου».

²⁶⁵) G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 109, 110'.

Διαφοραὶ ἐσημειώθησαν ἤδη ἀνωτέρω.

²⁶⁶) Βλ. τὴν μικρογραφίαν τοῦ κώδικος τοῦ Rabula.

τὴν περίοδον τῆς Βυζ. τέχνης ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται κατὰ τὸ πλεῖστον εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατῶν κύλινδρον ἢ βιβλίον. Ὁ ἀγιογράφος ἔνταῦθα παρέστησε τὸν Κύριον εὐλογοῦντα δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν κατὰ τὸν Λουκᾶν διηγούμενον εἰς τὸ Εὐαγγέλιόν του ὅτι ὁ Χριστὸς «ἐπάρας τὰς χεῖρας αὐτοῦ εὐλόγησεν αὐτούς, καὶ ἐγένετο ἐν τῷ εὐλογεῖν αὐτὸν αὐτοὺς διέστη ἀπ' αὐτῶν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν»²⁶⁷. Δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν εὐλογεῖ ὁ Σωτὴρ καὶ εἰς ἀνέκδοτον τοιχογραφίαν τοῦ παρὰ τὰ Βρέσθυνα Λακωνίας ναοῦ τῆς Παναγίας²⁶⁸, εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς Ὁδηγητρίας Μυστρᾶ, εἰς τὸ φορητὸν μωσαϊκὸν δωδεκάορτον τῆς Firenze καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας εἰς Καστορίαν²⁶⁹ καὶ τῆς Κουμπελίδικης τῆς ἰδίας πόλεως²⁷⁰.

24. Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ

Ἀπέναντι τῆς Ψηλαφήσεως εὐρίσκεται ἰσομεγέθης πρὸς αὐτὴν εἰκὼν παριστῶσα τὴν Πεντηκοστήν²⁷¹. Μόνον τὸ ἄνω ἀριστερόν της τέταρτον δὲν ἔχει ὑποστῆ μεγάλας φθορᾶς (Πίν. ΙΓ', εἰκ. 2).

Ἐκ τοῦ βάθους δὲν ἐλλείπουν τὰ λοξῶς καὶ ἐδῶ διατεταγμένα οἰκοδομήματα, ἀπολήγοντα εἰς ἓν ἑκατέρωθεν ὑπερῶον μὲ στέγην κοσμουμένην ἀπὸ λευκὸν σταυρόν²⁷². Μεταξὺ τῶν κτηρίων ἐπὶ βαθυκυάνου

²⁶⁷) κδ', 50 - 51.

²⁶⁸) Θεοῦ θέλοντος, θὰ δημοσιεύσω προσεχῶς τὰς τοιχογραφίας τῆς Βρεσθενιτίσης.

²⁶⁹) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία. εἰκ. 179β.

²⁷⁰) Τοῦ ἰδίου, ἔνθ' ἄνωτ. πίν. 108β.

²⁷¹) Ὅτι ἡ Πεντηκοστὴ ἀνήκει εἰς τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τὰ ζωγραφούμενα κατὰ προτίμησιν εἰς τὸ Ἱερὸν βλ. Α. Ξυγγόπουλον, Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων ..Ε.Ε.Β.Σ. ΙΓ', 1937, σ. 174. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Ξυγγόπουλος «ἡ ὑπεράνω τοῦ Ἱεροῦ καμάρα συμβολίζει τὸν μυστικὸν οὐρανόν, ὅπου ἀνήλθεν ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν Ἀνάληψιν καὶ ὅπου εὐρίσκεται ὁ θρόνος τοῦ Θεοῦ, ὃν συνηθέστατα εἰκονίζει ἢ εἰς τὴν καμάραν ζωγραφουμένη Ἑτοιμασία. Ἐκ τοῦ μυστικοῦ τούτου οὐρανοῦ κατήλθε καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα κατὰ τὴν Πεντηκοστήν, πολλάκις δὲ βλέπομεν τὰς πυρίνας γλώσσας κατερχομένας ἐπὶ τὰς κεφαλὰς τῶν Ἀποστόλων ἐκ τοῦ Θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας».

²⁷²) Ἡ Πεντηκοστὴ, ὡς γνωστόν, θεωρεῖται ἡ γενέθλιος ἡμέρα τῆς Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας (βλ. προχείρως καὶ Δ. Κουϊμουτσόπουλον ἄρθρ. Πεντηκοστὴ, Ε'Α.Ε. τόμ. 10ος, σ. 584β). Δι' αὐτὸ εἰς τὸ βάθος τῆς περιγραφομένης τοιχογραφίας ζωγραφοῦνται χριστιανικοὶ ναοί. Ὅτι δὲ τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους εἶναι ναοὶ ὑπὸ μορφὴν ὑπερῶων, εἰς ἀνάμνησιν προφανῶς τοῦ ὑπερῶου, ἐν ᾧ ἐγένετο τὸ θαῦμα τῆς Πεντηκοστῆς, μαρτυροῦν: 1) οἱ σταυροὶ εἰς οὓς ἀπολήγουν αἱ ἀετωματώδεις στέγαι αὐτῶν καὶ 2) ἡ ὁμοιότης τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδομήματος μὲ τοὺς πολυχρώμους τοίχους καὶ κατὰ πᾶσαν πιθα-

οὐρανοῦ, ἐντὸς ἀκτινωτοῦ κύκλου, πτερυγίζει κατὰ δεξιὸν κρόταφον λευκὴ περιστερὰ ἔχουσα ὑπὸ τοὺς πόδας τῆς πιθανώτατα ὑποπόδιον²⁷³.

Οἱ Ἀπόστολοι ἐκάθηντο καθ' ἡμικύκλιον, προφανῶς ἐπὶ ἔδρας σχήματος σῖγμα, ζωγραφούμενοι σχηματικῶς ὁ εἷς ὑπεράνω τοῦ ἄλλου. Σώζονται οἱ ἐξ ἀριστερῶν, ἐξ τὸν ἀριθμὸν, εἰκονιζόμενοι καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφὴν. Οἱ περισσότεροι δέονται διὰ τῆς μιᾶς χειρός. Εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ ἡμικυκλίου, ἐπὶ κεφαλῆς τῶν σωζομένων Ἀποστόλων, ἀναγνωρίζεται ὁ Πέτρος μὲ ἀκτινωτὸν φωτοστέφανον. Ὁ τρίτος ἀπ' αὐτοῦ ἴσως εἶναι ὁ Λουκᾶς ἢ ὁ Μάρκος καὶ ὁ τέταρτος ὁ Σίμων. Τὰ ἐνδύματα τῶν Μαθητῶν ἔχουν χρῶμα κεραμόχρουν, ἰώδες, πράσινον, ἀνοικτὸν ῥόδινον, κυανοῦν, κίτρινον. Ὑπὸ τοὺς πόδας τῶν Ἀποστόλων, ἐντὸς τόξου, προβάλλει μορφὴ κατὰ μέτωπον, ἴσως ἐν προτομῇ, ἀναφαινομένη ὀπισθεν ἐπιμήκους προσκεφαλαίου, φέρουσα βασιλικὸν στέμμα καὶ κρατοῦσα διὰ τῶν ἐκτεινομένων χειρῶν καμπυλούμενον πορτοκαλόχρουν ὕφασμα. Ἐξωτερικῶς τὸ ὕφασμα ἔχει ἐξέμπλια. Αἱ εἰς τὴν ἐσωτερικὴν του ἐπιφάνειαν μελαναὶ πλατεῖαι γραμμαὶ ἴσως παριστοῦν κυλίνδρους²⁷⁴.

Ἐὰν συγκρίνη κανεῖς τὰ πρόσωπα τῆς τοιχογραφίας πρὸς τὰ ζωγραφούμενα εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ψηλαφήσεως ἀντιλαμβάνεται καλύτερον ὅτι εἰς τὴν Ψηλάφησιν αἱ μορφαὶ ἔχουν ἔντονον θαμβωτικὸν φωτισμὸν²⁷⁵. Ἀντιθέτως εἰς τὴν Πεντηκοστὴν τὸ φῶς δὲν εἶναι ὀχληρὸν καὶ ἡ παράστασις ἔχει σαφήνειαν· θὰ ἔλεγέ τις ὅτι ἡ ἀτμόσφαιρα ἐντὸς τῆς ὁποίας ἐκτυλίσσεται ἡ σκηνὴ εἶναι πολὺ διαυγής.

Οἱ Ἀπόστολοι τῆς Πεντηκοστῆς κάθηνται ὡς ἐπίσημοι ἄνδρες συσκεπτόμενοι. Ὁ Σίμων, ζωγραφούμενος ἐπιτυχέστερον ἢ εἰς τὰς ἄλλας εἰκόνας τοῦ ναοῦ, ἀνυψώσας λοξῶς τὸ βλέμμα, μόλις ἀντελήφθη τὸ συμβαῖνον. Ὁ Μάρκος ἤκουσε τὸν «ἦχον ὡσπερ φερομένης προῆς βι-

νότητα τοῦ δεξιοῦ, ὅπερ εἶναι ἐν μέρει κατεστραμμένον, πρὸς βασιλικὴν ἔχουσαν ὑψωμένον τὸ μεσαῖον κλίτος.

²⁷³) Καὶ εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ ἡ τοιχογραφία εἶναι ἐφθαρμένη.

²⁷⁴) Εἰς τὸ σωζόμενον καλῶς ἀριστερὸν ἡμισυ τοῦ ὕφασματος διακρίνονται ἐξ γραμμαί. Ὁμοίας γραμμάς εἰκονιζόμενας ἐπὶ ὕφασματος, ὅπερ κρατεῖ ὁ Κόσμος εἰς εἰκόνα τῆς Πεντηκοστῆς τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ὁ Α. Ξυγγόπουλος (Κατάλογος σ. 81) ἀποκαλεῖ κλήρους.

²⁷⁵) Ἀτενίζων κανεῖς τοὺς Ἀποστόλους τῆς Ψηλαφήσεως ἀναπλάττει τὸ θάμβος ὅπερ δοκιμάζει βλέπων εἰς στιλπνὰ πρόσωπα, ἐφ' ὧν πίπτουν αἱ ἀκτῖνες τοῦ ἡλίου. Τὸ πρᾶγμα ἔχει τὸν λόγον του. Ἐν μέσῳ τῶν Μαθητῶν εὐρίσκετο ὁ «αὐθις ἐκ τοῦ τάφου ὥραϊος, δικαιοσύνης λάμπας ἡλιος» (Πεντηκοστάρων, Ὁρθρὸς Ἀναστάσεως σ. 2β), διὸ καὶ «πάντα πεπλήρωται φωτὸς» (αὐτόθι σ. 2α).

αίας»²⁷⁶, διηύρυνεν ἐξ ἀπορίας τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλ' ἀκόμη δὲν εἶδε τίποτε. Ἀκροᾶται εἰσέτι. Ὁ παρ' αὐτόν, ὁ εὕρισκόμενος ἐγγύτερον πρὸς τὸ κέντρον, ἀνύψωσε περισσότερο τὴν κεφαλὴν, εἶδε τὰς «διαμεριζομένας γλώσσας ὡσεὶ πυρὸς»²⁷⁷ καὶ καμμύει ἐκ τοῦ δέους τοὺς ὀφθαλμούς του. Εἰς τὸ μέσον τῆς εἰκόνας ὁ Πέτρος ἀνατείνας ὑπὲρ πάντας τὴν κεφαλὴν ὄχι μόνον εἶδεν, ἀλλ' ἐδέχθη ἤδη τὸ Ἅγιον Πνεῦμα. Ἐκ τῆς κεφαλῆς του ἐκπέμπονται ἀκτῖνες γραφόμεναι ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ φωτισφάνου του.

Ἡ Πεντηκοστὴ²⁷⁸ ζωγραφεῖται καὶ ἐδῶ καθ' ὃν τρόπον ἐσυνήθιζεν ἡ βυζαντινὴ τέχνη νὰ παριστάνη τὸ θέμα, ὁρμωμένη ἀπὸ προτύπου ἀναλόγου πρὸς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Paris. Gr. 510²⁷⁹, χρονολογουμένου περὶ τὸ 880 μ. Χ.

Ἡ καθ' ἡμικύκλιον διάταξις τῶν Ἀποστόλων ἀποτελεῖ κύριον γνώρισμα τοῦ βυζαντινοῦ τύπου ἀπεικονίσεως τῆς σκηνῆς²⁸⁰. Ἐντὸς

²⁷⁶) Πράξεων β', 2.

²⁷⁷) Πράξεων β', 3.

²⁷⁸) Κατὰ τὴν Evelyn Sandberg - Vavalà «l' arte primitiva non conosce questo tema che entra nell' iconografia del nono secolo... La Pentecoste manca sulle ampolle. (La Croce dipinta italiana σ. 375). Καὶ ναὶ μὲν ὑπάρχει ἡ μεγάλη μικρογραφία τῆς Πεντηκοστῆς εἰς τὸν ἐν Φλωρεντίᾳ κώδικα τοῦ Rabula, ἀλλὰ κατὰ τὴν κ. Vavalà, «questa miniatura, come quelle della Crocifissione e dell' Ascensione... non fa parte necessariamente del codice scritto da Rabula nel 586» (Αὐτόθι, ὑποσ. 2). Ἡ ἀποψις ὁμως αὐτὴ ἔχει ἀνάγκην ἀκριβεστεροῦ ἐλέγχου. Κατὰ τὸν G. Millet, (Recherches σ. 429), τὸν Jerphanion (Les Églises II^e, σσ. 436, 445), τὸν Diehl (La peinture byzantine, πίν. LXXI), τὸν P. Lemerle (Le style byzantin, Paris (1943) σ. 95) αἱ ἀνωτέρω μικρογραφίαι ἀνάγονται εἰς τὸν 6ον αἰῶνα. Ὁ Fred. Macler (Raboula - Miqê, Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, σσ. 95, 96 παρατηρῶν γενικῶς ὅτι αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος «ne procèdent ni de la même inspiration artistique, ni du même atelier» προσθέτει ὅτι «on pourrait peut-être envisager que les enluminures en pages pleines, telles que la Crucifixion... la Pentecôte sont d' une date assez ancienne, à moins qu' elles ne soient au contraire des copies relativement tardives d' originaux plus anciens». Τέλος ὁ Grabar (La peinture byzantine σ. 161) ὁμιλῶν διὰ τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως, χωρὶς ν' ἀναφέρῃ τι τὸ συγκεκριμένον περὶ τοῦ χρόνου καθ' ὃν ἐγένετο, φαίνεται μᾶλλον δεχόμενος αὐτὴν ὡς ἔργον τοῦ 6ου αἰ.

²⁷⁹) A. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *Seminarium Kondakovianum* II, Prague 1928 (Ρωσσ.) βλ. περίληψιν γαλλ. σ. 238.

²⁸⁰) A. Grabar, αὐτόθι Παρὰ βυζαντινοῖς «le groupement des apôtres en cercle se trouve partout remplacé par une composition en demi-cercle». Διὰ τὴν καταγωγὴν τοῦ σχήματος βλ. Γ. Σωτηρίου, *Κειμήλια*, σ. 84 καὶ A. Grabar, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 239. Ὡς ἐξαιρέσεις δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ Πεντηκοστὴ τοῦ φορητοῦ μωσαϊκοῦ τῆς opera del Duomo τῆς Firenze

τοῦ τόξου, ὅπερ διαμορφοῦται ὑπὸ τὴν ἡμικυκλικὴν ἔδραν τῶν Μαθητῶν, ζωγραφοῦνται πολλάκις «αἱ φυλαὶ καὶ γλῶσσαι»²⁸¹, ἀντικαθιστάμεναι, σποραδικῶς μὲν ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος, κατὰ κανόνα δὲ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν ἀγιογραφίαν ὑπὸ τῆς προσωποποιήσεως τοῦ «κόσμου»²⁸², ὑπὸ μορφὴν γέροντος βασιλέως κρατοῦντος δώδεκα εἰλητάρια²⁸³.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν λεπτομέρειαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἁρτοῦ, καθ' ἣν ζωγραφεῖται ὑπὲρ τοὺς Ἀποστόλους ἐντὸς κύκλου περιστερὰ²⁸⁴ βαίνουσα ἐπὶ ὑποποδίου, ἢ εἰς ἐμὲ γνωστὴ πλησιεστέρα παράστασις εἶναι

(14ος αἰ.), ἐνθα οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν διαταχθῆ εἰς κύκλον (A. G r a b a r, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 238).

²⁸¹) Ἑρμηνείαν τῆς ὑπὸ τόξον ἀπεικονίσεως τῶν Γλωσσῶν καὶ Φυλῶν βλ. παρὰ τῷ ἰδίῳ αὐτόθι.

²⁸²) Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 85. Καὶ κατὰ τὴν κ. V a n a l à (ἐνθ' ἄνωτέρω, σ. 376, ὑποσ. 5) «in generale possiamo constatare che la figura di Cosmos appartiene ad un' epoca più evoluta che le figure dei popoli nel mondo».

²⁸³) Ὁ «Κόσμος» εἰκονίζεται εἰς τὴν Πεντηκοστὴν τοῦ φορητοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Firenze, εἰς τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, εἰς σιναίτην τοῦ Μουσείου τοῦ Βατικανοῦ κ.λ.π. Καὶ εἰς τὸν σιναίτην «sotto l' esedra, al centro, entro un arco, è il busto frontale del Cosmos dall' aspetto di un re barbato, a braccia aperte, che sorregge un drappo, su cui sono deposti 12 rotoli col Vangelo, che gli apostoli dovranno predicare nel mondo» (R o m o l o R i g h e t t i, Opere di glittica dei musei sacro e profano, guida VII, Tipografia poliglotta Vaticana, 1955. σ. 37 καὶ πίν. XIII¹). Ἡ προσωποποίησις τοῦ κόσμου εἶναι στοιχεῖον ἑλληνοιστικόν. Εἰς σαρκοφάγους παρίσταται ὑπὸ τοῦ, πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀλληγορικὴ εἰκὼν τοῦ Οὐρανοῦ ἢ τοῦ Σύμπαντος. Βλ. A. G r a b a r, La peinture religieuse, σ. 147, ὑποσ. 2.

²⁸⁴) Ἀπεικόνισιν περιστερᾶς εἰς κρητικὰς τοιχογραφίας τῆς Πεντηκοστῆς δὲν σημειοῖ ὁ Κ. Κ α λ ο κ ῦ ρ η ς (βλ. Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 81). Κατ' αὐτὸν «εἰς τὸ ἄνωτέρω τμήμα τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται οὐνῆθως οὐρανός, κατωτέρω δέ, ἐν ἡμικυκλίῳ, καθήμενοι οἱ Ἀπόστολοι, ἐφ' ὧν κατέρχεται ἐκ τοῦ οὐρανοῦ «ἡ γλωσσοπυρσόμορφος τοῦ Πνεύματος Χάρις», δηλουμένη διὰ δώδεκα φωτεινῶν ἀκτίνων». Περιστερὰ ζωγραφεῖται ἐν χρόνοις παλαιοῖς εἰς μικρογραφίαν τῆς Πεντηκοστῆς, ἢ ὁποῖα κοσμεῖ τὸν συριακὸν κώδικα τοῦ Rabula (βλ. προχείρως φωτογραφίαν παρὰ C h. D i e h l Manuel, 1910, εἰκ. 120). Εἰς αὐτὴν οἱ Ἀπόστολοι διατεταγμένοι διαφόρως, ὄρθιοι εἰς δύο σειράς, ἔχουν ἐν τῷ μέσῳ τὴν Θεοτόκον. Ὑπεράνω τούτων κατέρχεται μὲ τὴν κεφαλὴν πρὸς τὰ κάτω περιστερά. Τὴν Θεοτόκον καὶ τὴν περιστεράν ἡ E v e l y n S a n d b e r g - V a n a l à θεωρεῖ ὡς στοιχεῖα διακρίνοντα τὴν συριακὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν καὶ ἐλλείποντα διὰ μέσου ὅλης τῆς πορείας τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας (ἐνθ' ἄνωτ. σ. 376). Ὅσον ἀφορᾷ τὴν περιστεράν ἢ παρατήρησις τῆς κ. V a n a l à, τοῦλάχιστον ὡς διατυπῶνται (mancano tipicamente attraverso l' intero decorso dell' iconografia bizantina la colomba e la Vergine), εἶναι ἄστοχος.

ἢ τοῦ ἀνακτορικοῦ παρεκκλησίου τοῦ Παλέρμου²⁸⁵, παρὰ τὰς ὑπαρχούσας διαφοράς²⁸⁶, εἰς τὸ Παλέρμον ἢ περιστερὰ στηρίζει τοὺς πόδας τῆς ἐπὶ βάσεως ἣτις πρέπει ὡς ὑποπόδιον μᾶλλον νὰ θεωρηθῇ ἢ ὡς ὀριζοντίως κείμενον βιβλίον. Ἀκριβῶς δ' αὐτὴ ἡ ὁμοιότης τοῦ ὑποποδίου πρὸς βιβλίον ὑποβοηθεῖ ν' ἀνεύρωμεν τὴν προέλευσιν τῆς λεπτομερείας.

Εἰς τὴν Πεντηκοστὴν τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας²⁸⁷ εἰκονίζεται ὁ θρόνος τῆς Ἐτοιμασίας καὶ ἐπ' αὐτοῦ ὀριζοντίως τεθειμένον Εὐαγγέλιον, ἐφ' οὗ βαίνει περιστερά. Κάλλιστα λοιπὸν ἦτο δυνατόν εἰς σκηνὰς τῆς Πεντηκοστῆς παραλειπομένου τοῦ θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας νὰ παραμείνῃ μόνον ἡ βαίνουσα ἐπὶ Εὐαγγελίου περιστερὰ ἐντὸς τῆς κυκλικῆς δόξης ἣτις περιέβαλλε τὸν θρόνον. Καὶ ἐπειδὴ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἡ παρουσία τοῦ Εὐαγγελίου ἦτο δυσνόητος, μετετράπη τὸ βιβλίον εἰς ὑποπόδιον, κατὰ τὴν συνήθειαν νὰ παρίστανται ἐξέχοντα πρόσωπα στηρίζοντα ἐπὶ ὑποποδίου τοὺς πόδας. Εἰς ἄλλας τοιχογραφίας, ὅπως εἰς τὴν Πεντηκοστὴν τῆς Βοϊάνα²⁸⁸, παρελείφθη καὶ τὸ ὑποπόδιον καὶ ἔμεινεν ἐντὸς τοῦ κύκλου μόνη ἡ περιστερά.

Σημειωτέον ὅτι ὁ Θρόνος τῆς Ἐτοιμασίας, σκηνὴ θεωρουμένη ὡς δημιουργία τοῦ Βυζαντίου²⁸⁹, ζωγραφεῖται ἤδη, καὶ μάλιστα ἐντὸς δόξης, εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Πεντηκοστῆς τοῦ μνημονευθέντος ἀνωτέρω Παρισινοῦ κώδικος 150²⁹⁰.

²⁸⁵) O. Demus, *The mosaics of norman Sicily*, London, (1949), πίν. 15. Ὡς εἶναι γνωστὸν (A. Grabar - Skira, *La peinture byzantine*, σ. 128) τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Παλέρμου ἀντιπροσωπεύουν τέχνην τῆς Κοινῆς.

²⁸⁶) Αἱ ἀκτῖνες εἰς τὸ ψηφιδωτὸν ἀποδίδονται κατὰ διάφορον τρόπον ἢ ἐν Ἄρτῳ ὁ κύκλος ὁ περιβάλλων τὴν περιστερὰν κατέχει τὸ μέσον ἀλύσεως ἐκ πέντε κύκλων, ἐξ ὧν εἰς τοὺς τέσσαρας εἰκονίζονται προτομαὶ ἀρχαγγέλων κλπ.

²⁸⁷) Sergio Bettini, *Mosaici antichi di San Marco à Venezia*, Bergamo, (1944), πίν. IV.

²⁸⁸) A. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 146 καὶ *L' église de Boïana* εἰκ. 5 ἐντὸς κειμένου.

²⁸⁹) G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, σσ. 36, 37.

²⁹⁰) Βλ. φωτογραφίαν παρὰ τῷ H. Oumont, *Miniatures des plus anciens manuscrits*, πίν. XLIV. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἐπὶ τοῦ θρόνου εἰκονίζετο καὶ ἐδῶ περιστερά, ἀλλ' ἡ μικρογραφία εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ἢ τουλάχιστον ἡ φωτογραφία τῆς εἶναι ἀμυδρά. Ἀφοῦ λοιπὸν ὁ κώδιξ προέρχεται, ὡς εἶναι γνωστὸν (βλ. A. Grabar - Skira, *La peinture byzantine*, σ. 167), ἐκ Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἡ Ἐτοιμασία θεωρεῖται βυζαντινὴ δημιουργία, δὲν φαίνεται ὀρθὴ ἡ γνώμη τοῦ Morey (παρὰ Γ. Σωτηρίου, *Κειμήλια*, σ. 85, ὑπόσημ. 1) ὑπολαμβάνοντος ὡς Καππαδοκικὸν χαρακτῆρα τὴν προσθήκην τῆς Ἐτοιμασίας εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Πεντηκοστῆς. Καὶ ἡ ἄλλη ἐρμηνεία ἢ παρεχομένη αὐτόθι (σ. 85), καθ' ἣν ἡ προσθήκη ὀφείλεται «εἰς τὴν θέσιν ἣν κα-

25. Η ΜΕΛΛΟΥΣΑ ΚΡΙΣΙΣ

Τὸν δυτικὸν τοῖχον καὶ τὰ παρακείμενα τμήματα τῆς βορείας καὶ νοτίας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ κατελάμβανε σύνθετος πίναξ, πολλαχοῦ ἐφθαρμένος, παριστῶν τὴν Μέλλουσαν κρίσιν.

Εἰς τὸ μέσον τοῦ δυτικοῦ τοίχου (Πίν. ΙΔ', εἰκ. 1) ὑπεράνω τῆς θύρας, εἰκονίζεται ἔνθρονος ὁ Χριστός, ἐκτείνων τὰς χεῖρας. Ὡς ἐρεισίνωτον ὁ καφεκίτρινος θρόνος του ἔχει γαλανὴν ἀκτινωτὴν ταινίαν, διαγράφουσαν τόξον ὀξυκόρυφον. Ὁ Κριτὴς μὲ τὸ λεπτὸν ὠοειδὲς πρόσωπον, τὴν καφὲ χρώματος κόμην καὶ τὸ βραχὺ διχαλωτὸν γένειον, τὸ ἀφίνον ἀκάλυπτον τὸν ἀνθρεῶνα, φορεῖ χιτῶνα πορφυροῦν, ἀποβαίνοντα ῥοδόχρουν εἰς τὰ φωτιζόμενα μέρη καὶ ἱμάτιον καφέρουθρον, χρυσίζον ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν κιτρίνων φώτων. Ὁ Ἰησοῦς, καθὼς ἔχει τὸ στόμα ἡμιάνοικτον, πιθανώτατα ἐκφέρει τὴν γεγραμμένην δεξιότερα, παρὰ τὸν βόρειον τοῖχον, καταδίκην τῶν ἁμαρτωλῶν.

«Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ ἢ κατηραμένι ἢς τὸ πῖρ τὸ ἐόνιον τὸ ἠτιμασμένο διαβόλο κ(αὶ) τῆς ἀγγέλως αὐτοῦ»²⁹¹

Ἐπὲρ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τοῦ Κυρίου διασώζεται μονόχρωμον πορφυροῦν ἑξαπτέρυγον καὶ κάτωθεν αὐτῆς πολυόμματον, καφέρουθρον χειρουβείμ²⁹². Ἐπὸ τὸν θρόνον φαίνονται λείψανα φωτοστεφάνου

τέλαβεν ἢ σκηνὴ αὔτη (τῆς Πεντηκοστῆς) εἰς πλεῖστα μνημεῖα ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΙου αἰῶνος ἐπὶ τοῦ θόλου τοῦ ἱεροῦ βήματος, ὅπου εἰκονίζεται μόνη ἢ Ἐτοιμασία» δὲν ἱκανοποιεῖ. Ὁ κῶδιξ Paris Gr. 510, ὡς ἐσημειώθη καὶ ἀνωτέρω, εἶναι παλαιότερος τῶν μνημείων τοῦ ΙΙου αἰῶνος.

Καλύτερον, νομίζω, ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία τῆς Ἐτοιμασίας εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Πεντηκοστῆς, ἂν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ Ἐτοιμασία ἀποτελεῖ συμβολικὴν παράστασιν τῆς Ἁγίας Τριάδος, εἰκονίζουσα μάλιστα τὴν ἰσότητα τῶν προσώπων αὐτῆς (G. Millet, La Dalmatique, σ 39). Ὁ Χριστὸς εἶχεν ὑποσχεθῆ εἰς τοὺς Μαθητάς του ὅτι θὰ πέμψη τὸν Παράκλητον «τὸ Πνεῦμα τῆς Ἀληθείας, ὃ παρὰ τοῦ Πατρὸς ἐκπορεύεται» (Ἰωάν. ιε', 26). Ἡ περιστερὰ βαίνουσα ἐπὶ τοῦ τεθειμένου εἰς τὸν θρόνον Εὐαγγελίου, συμβολίζει τὸ ἅγιον Πνεῦμα «ἐν Υἱῷ ἀναπανόμενον» (Πεντηκοστάριον, δοξαστικὸν ἑσπερινοῦ Κυριακῆς τῆς Πεντηκοστῆς, σ. 202α), εἰκονιζόμενον ἐντὸς τῶν Πατρικῶν κόλπων, ὁπόθεν ἐξεπορεύθη ἐπὶ τοὺς Ἀποστόλους κατὰ τὴν Πεντηκοστήν.

²⁹¹) Κατὰ τὸν Ματθαῖον, κε', 41.

²⁹²) Εἰς τὴν εὐχὴν τοῦ Χερουβικοῦ λέγεται «Σὺ γὰρ μόνος, Κύριε, ὁ Θεὸς ἡμῶν.... ὁ ἐπὶ θρόνου χειρουβικοῦ ἐποχούμενος». Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, σσ. 74 - 75.

Καὶ ὁ Ἰεζεκιήλ λέγει (Ι', 20) : «τοῦτο τὸ ζῶόν ἐστιν, ὃ εἶδον ὑποκάτω Θεοῦ

Παρὰ τὴν κορυφὴν τοῦ τοίχου, ἄνωθεν τῆς φωτιστικῆς θυρίδος, περὶ ἧς ἐγένετο λόγος ἄνωτέρω²⁹³, δύο ἄγγελοι, ἅνα εἷς ἀπὸ τὸ ἐν καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἱπτάμενοι, ἐλίσσουν τὸν οὐρανὸν «ὡς βιβλίον»²⁹⁴, ἐφ' οὗ εἰκονίζονται ὁ ἥλιος, ἡ σελήνη καὶ μαργαριτόμορφοι ἀστέρες.

Δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται ὄμιλος ἀγγέλων, ἔχων ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Πρόδρομον δεόμενον²⁹⁵ διὰ τὴν σωτηρίαν τῶν ἀνθρώπων. Οἱ ἄγγελοι ἀναιέλπουν ὕμνον, ὅπως συνάγεται ἐκ τῆς ἄνωθεν αὐτῶν ἐπιγραφῆς «Ἅγιος, Ἅγιος»²⁹⁶. Τὰ φορέματά των, βασιλικά μὲ διαλίθους λώρους, ἔχουν χροῶμα καστανὸν πρὸς τὸ ἰώδες, πράσινον χλόης, πορφυροῦν, βυσσινόχρουν καὶ οἱ φωτιστέφανοί των, ὅπως καὶ ὅλων τῶν ἁγίων τῆς συνθέσεως, εἶναι ἐναλλάξ κίτρινοι καὶ κεραμόχροι. Ὁ Ἰωάννης φορεῖ μακρὸν κίτρινον χιτῶνα καὶ κροσσωτὸν κίτρινοπράσινον ἱμάτιον, ἐροισμένον ὡς φαιλόνιον ἐπὶ τῶν ὤμων του²⁹⁷. Τὸ ἄριστερὸν τμήμα τῆς τοιχογραφίας, ὅπου θὰ ἐζωγραφεῖτο πρώτη ἢ δευτέρα Θεοτόκος, εἶναι παντελῶς κατεστραμμένον. Τὸ κονίσμα ἔχει καταπέσει μέχρι τοῦ δαπέδου.

Δεξιὰ, ὑπὸ τοὺς ἀγγέλους, ἐντὸς παραλληλογράμμου πλαισίου εἰκονίζονται (Πίν. ΙΔ', εἰκ. 2), καθήμενοι ἐπὶ μακρᾶς ἔδρας, ἕξ μαθηταί,

²⁹³ Ἰσραὴλ ἐπὶ τοῦ ποταμοῦ τοῦ Χοβάο, καὶ ἔγνων ὅτι Χερουβὶμ ἐστί». Ἄνωτέρω, ἐν τῷ αὐτῷ κεφαλαίῳ, ὁ προφήτης περιγράφει τὰ Χερουβὶμ.

²⁹³) Βλ. ἄνωτ. σ. 69.

²⁹⁴) Ἀποκάλυψις Ἰωάν. 5', 14.

Καὶ ἐν τῷ «περὶ μνήμης τῶν ἐν τῇ Κρίσει» λόγῳ Ἰωσήφ τοῦ Βρουενίου (Ἰωσήφ μοναχοῦ τοῦ Βρουενίου τὰ Παραλειπόμενα, ἐπιμελεία καὶ δασπάνη Θωμᾶ Μανδακάσου, τόμ. Γ', ἐν Λειψία, ἔτει αψπδ', σσ. 79, 80) λέγεται «λογιζώμεθα καὶ σκοπῶμεν, πῶς περὶ μέσας νύκτας ἐξαίφνης τοῦ Ἀρχαγγέλου σάλπιγγι τῇ ὑστάτῃ σαλπύσαντος, εὐλιχθήσεται μὲν ὁ Οὐρανὸς ὡς Βιβλίον, ἥτοι ἐπὶ τὸ κρεῖττον ἀλλοιωθήσεται... ἀνοιγήσονται οἱ Τάφοι· ἀναστήσονται οἱ νεκροί».

²⁹⁵) Διὰ τὴν Δέησιν βλ. G. Millet, La Dalmatique, σ. 41, Ἄν. Ὁρλάνδον, A.B.M.E H', 1955 - 56, σ. 133, Μ. Χατζηδάκην ἐν Κρητ. Χρον. Ι', 1956, σ. 277 καὶ Ν. Β Δρανδάκην ἐν τῷ ἰδίῳ τόμῳ τοῦ αὐτοῦ περιοδικοῦ σ. 220.

Καὶ κατὰ τὸν Βρουένιον (Ἰωσήφ Μοναχοῦ τοῦ Βρουενίου τὰ εὐρεθέντα, Δι' ἐπιμελείας Εὐγενίου Διακόνου τοῦ Βουλγάρου ἤδη τὸ πρῶτον τύποις ἐκδοθέντα, Τόμ. Β' ἐν Λειψία, ἔτει αψξη, Λόγος δεύτερος περὶ τῆς μελλούσης κρίσεως σ. 391): «φαμὲν ὅτι καὶ μεσιτεία τις ἔσται τότε, καὶ Ἀγγέλων δεηθησομένων ὑπὲρ τινῶν καὶ ἁγίων, καὶ τῆς τοῦ κόσμου κυρίας οὐχ' ἠκίσια».

²⁹⁶) Διὰ τὸν ὕμνον τῶν ἀγγέλων, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν «ὑψηλὸν καὶ ἐπηρομένον» θρόνον τοῦ Κυρίου ὁμιλεῖ ὁ Ἡσαΐας ἐν στ', 1 - 4.

²⁹⁷) Περὶ τῶν κατὰ καιροὺς μεταβολῶν εἰς τὴν ἐνδυμασίαν ἣν εἰκονίζεται φέρων ὁ Πρόδρομος (ἰδίᾳ εἰς τὴν παράστασιν τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην) καὶ περὶ τῆς προελεύσεως αὐτῶν βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλον, Εἰκονογραφικὰ Γλυπτὰ, ἐνθ' ἄνωτέρω, σσ. 262, 263.

ὁ Παῦλος²⁹⁸, ὁ Ματθαῖος, ὁ Μάρκος, ὁ Σίμων, ὁ Βαρθολομαῖος καὶ ὁ Φίλιππος, κρατοῦντες ἐπὶ τοῦ γόνατος ἀνοικτὸν εὐαγγέλιον. Ὅλοι ἀνανεύουν ἔχοντες ἔστραμμένον τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Ἰησοῦν. Εἰς τὰ φορέματά των διακρίνει κανεῖς τὰ χρώματα, κυανοῦν, καστανόν, ἀνοικτὸν βυσσινόχρουν, πράσινον, ἐρυθρόν, ἀνοικτὸν ἐλαιόχρουν.

Ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου²⁹⁹ ζωγραφεῖται ἀριστερὰ «ἡ θάλασσα δίδουσα τῆς (γράφει τοὺς) ἑαυτῆς νεκρούς» (Πίν. ΙΕ', εἰκ. 1).

Ἀπὸ βραχώδους ἀκτῆς, ἡ ὁποία συνέχει λίμνην μᾶλλον ἢ θάλασσαν, ἀλλαχοῦ βαθυκύανον καὶ ἀλλαχοῦ γαλανήν, ὑψοῦται ἑκατέρωθεν βράχος καστανοῦ χρώματος. Εἰς τὸ μέσον τοῦ ὕδατος ἐπὶ μεγάλου, ὀξυροῦγγου ἐρυθροποῦ ἰχθύος κάθηται, ἐλαφρῶς ἔστραμμένη πρὸς τ' ἀριστερὰ μορφὴ ἀνθρωποειδῆς, σκοτεινὴ, προφανῶς γυναικεία, γυμνὴ ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω, φέρουσα περὶ τὴν κοιλίαν περίβλημα, χρώματος καστανοῦ πρὸς τὸ ἰώδες καὶ κρατοῦσα διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς ἀπὸ τῶν ὑφάλων πλοῖον³⁰⁰. Ἡ γυνὴ ἀσφαλῶς ἀποτελεῖ προσωποποίησιν τῆς θαλάσσης. Τὰ χεῖλη αὐτῆς προέχουν, οἱ βαθεῖς ὀφθαλμοὶ εἶναι ἄγριοι καὶ διεσταλμένοι, οἱ δάκτυλοι τῶν ποδῶν τῆς λίαν μακροὶ μὲ μεγάλους ὄνυχας³⁰¹. Ἀπὸ τῆς ἄνω σιαγόνος τοῦ ἰχθύος ὀρθοῦται ἀπόφυσις ὁμοιάζουσα πρὸς κέρασ. Παρὰ τὴν κορυφὴν τοῦ ἀριστεροῦ βράχου ἵπταται κατερχόμενος ἐξ οὐρανοῦ ἄγγελος φορῶν χιτῶνα πράσινον καὶ ἱμάτιον ἰώδες λευκάζον. Ὁ ἄγγελος κρατεῖ κέρασ.

Ἐντὸς τῆς θαλάσσης εἰκονίζονται νηχόμενα ζῶα — ἰχθύες, καρκίνος καὶ τευθίς — ἐξεμοῦντα μέλη ἀνθρωπίνων σωμάτων. Αἱ ἀνθρώπινα κεφαλαὶ ἀποδίδονται διὰ καστανῶν γραμμῶν ἐπὶ βάθους χρώματος ἀνοικτοῦ σιτόχρου.

²⁹⁸) Ἄξια μνείας εἶναι ὅσα παρατηρεῖ ὁ Βρυέννιος διὰ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Παύλου, τοῦ Λουκᾶ καὶ τοῦ Μάρκου μεταξὺ τῶν δώδεκα Ἀποστόλων τῆς μελλούσης Κρίσεως (ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 389, 390): «εἰ δὲ ζωγραφεῖται ζυγοστάσια, καὶ χειρογράφα ἐν ταῖς εἰκόσι ταῖς ἐπιγραφομέναις ἢ δευτέρα τοῦ Χριστοῦ παρουσία, ξένον οὐδὲν πολλὰ γὰρ παρὰ τῶν ζωγράφων φιλοτιμίας χάριν, ἢ ἐνδείξεως ἕνεκα πολλαχοῦ ἐγγράφεται... καθάπερ ἄρα καὶ τοὺς δώδεκα γράφουσιν Ἀποστόλους καθεζομένους ὡς κρίνοντας, καὶ τὸν μὲν Παῦλον, καὶ Μάρκον, καὶ Λουκᾶν, οἷς οὐδὲν τοιοῦτον ἐπήγγελλται, τῇ ἐννεάδι τῶν ἄλλων συνάπτουσι, τὸν δὲ τοῦ Ἀλφαίου Ἰάκωβον, καὶ τὸν Θαδδαῖον, ταύτης ἐκβάλλουσιν, οἷς ὁ Σωτὴρ ὑπέσχετο ἀψευδῶς συνεδρεύειν αὐτῷ κατ' ἐκεῖνο καιροῦ· πρὸς δὲ καὶ κολάσεων εἶδη ζωγραφοῦσι μυρία, τοὺς σχηματισμοὺς τούτων καὶ τὰς μορφὰς ἀναπλάττοντες οἰκοθεν».

²⁹⁹) Ὑπεράνω τῆς δρακοντοφονίας, περὶ ἧς βλ. ἄνωτ. σελ. 95 - 96.

³⁰⁰) Κατὰ τὸ σχῆμα καὶ τὴν ἐξάρτυσιν ὁμοιάζει πρὸς τὰ ἐνετικά πλοῖα τὰ ἐσχεδιασμένα εἰς τὸ ἔργον τοῦ Marco Boschini, Il regno tutto di Candia (1651) πίν. 11, 15.

³⁰¹) Ὅμοιάζουν πρὸς τοὺς δακτύλους, οὓς συνήθως εἰκονίζονται ἔχοντες οἱ διάβολοι.

Παραπλεύρως ἄλλη παράστασις (Πίν. ΙΕ', εἰκ. 1), «ἡ Γῆ δίδουσα τοὺς ἑαυτῆς νεκρούς»³⁰². Εἰς τὸ βάθος οἱ δύο βράχοι ἐκ τῶν ὁποίων ὁ εἷς χρώματος καφέ καὶ ὁ δεξιὸς καστανόχρους. Τὸ μέσον τῆς εἰκόνας καταλαμβάνει σύμπλεγμα γυναικὸς καθημένης ἐπὶ τῆς ῥάχεως θηρίου καὶ κρατούσης διὰ τῆς ὑψωμένης ἀριστερᾶς κύπελλον καὶ διὰ τῆς ἄλλης ὄφιν, οὗ τὸ σῶμα διαγράφει τόξον ὑπὲρ τὴν γυναῖκα, ἡ δὲ κεφαλὴ εὐρίσκεται ὑπεράνω τοῦ κυπέλλου. Τὸ θηρίον, προφανῶς λέων, καφέ-ρουθρον εἰς τὴν ῥάχιν καὶ χρώματος σιτόχρου εἰς τὴν κοιλίαν, βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡ χαίτη του εἶναι βραχεῖα καὶ οἱ πόδες του ἰσχυροὶ καὶ μυῶδεις μὲ λευκοὺς, γαμψοὺς ὄνυχας. Ἀπὸ τοῦ ἀνεωγμένου του στόματος μὲ τοὺς αἰχμηροὺς ὀδόντας ἐξέρχεται ἀνθρώπινον σῶμα.

Ἡ γυνὴ μὲ τὴν ὑπέρουθρον σιτόχρουν ἐπιδερμίδα, ἀποτελοῦσα προσωποποίησιν τῆς ξηρᾶς, εἰκονίζεται κατενώπιον. Φέρει πράσινον πέπλον καὶ βασιλικὸν ἐρυθρωπὸν χιτῶνα μὲ μακρὰς στενὰς χειρῖδας καὶ πλούσιον διάλιθον διάκοσμον. Ἡ μακρὰ καφέξανθος κόμη της πίπτει ἐπὶ τῶν ὤμων καὶ τῆς ῥάχεως. Εἰς τὴν κεφαλὴν φορεῖ ἐρυθρὸν στέμμα κοσμούμενον ὑπὸ πολυτίμων λίθων. Τὸ σῶμα τοῦ ὄφεως εἶναι βαθυκύανον εἰς τὴν ῥάχιν καὶ λευκοπράσινον κάτω. Περὶ τὸ κεντρικὸν σύμπλεγμα κάθηνται, ἴστανται ἢ βαδίζουν πολλά, ποικιλόμορφα ζῶα, ἐξεμοῦντα ἀπὸ τοῦ στόματος αὐτῶν μέλη ἀνθρωπίνων σωμάτων³⁰³. Ἄλλο ἐξ αὐτῶν, ὁμοιάζον πρὸς κύνα ἢ λύκον, ἔχει χρῶμα σιτόχρουν ὑποπράσινον, ἄλλο εἶναι τεφρόχρουν, ἄλλο ὁμοιάζει πρὸς ἀγριόχοιρον, ἄλλο πρὸς μῦν μελανὸν μὲ τεφρὰς ζώνας, ἄλλο πρὸς ἀλώπεκα, ἄλλο, ἂν καὶ τεφροπράσινον, ὑπενθυμίζει κάστορα, ἄλλο τέλος, μολονότι αἱ διαστάσεις του εἶναι μικραί, ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ λέοντος. Δὲν ἐλλείπουν οὔτε τὰ πτηνά, ὧν ἓν μὲ ἠνωρθωμένην μακρὰν οὐρὰν ἔχει χρῶμα κυανόφαιον καὶ ἄλλο μὲ πτέρυγας ἀνοικτὰς εἶναι φαιὸν καὶ ἐλαιόχρουν. Παρὰ τὴν κορυφὴν τοῦ δεξιοῦ βράχου καθίπταται ἄγγελος φορῶν ἀνοικτοπράσινον χιτῶνα καὶ ἰόχρουν ἱμάτιον, κρατῶν διὰ τῆς δεξιᾶς μακρὸν κέρασ καὶ σαλπίζων. Ἐπὶ τῶν βράχων εἰκονίζονται ἀνοικτοί, ὑπέργειοι τάφοι, μᾶλλον σαρκοφάγοι, κατάκοσμοι ἐξωτερικῶς. Ἐξ αὐτῶν προβάλλουν ὄρθιαι, ἐσαβανωμένα ἀνθρώπινα μορφαί, διαφέρουσαι πρὸς ἀλλήλας εἰς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου.

³⁰²) Κατὰ τὴν φράσιν τῆς Ἀποκαλύψεως (κ', 13) «καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ἄδης ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς».

³⁰³) Ὁ Μ. Φιλήτης ἐν ἐπιγράμματί του εἰς τὴν Δευτέραν παρουσίαν (ἐνθ' ἄνωτ., vol. prius σ. 353, ἀριθ. CLXXVII) γράφει :

Ἡ γῆ τὰ νεκρὰ τῶν βροτῶν ἀποπύει
καὶ θῆρες ἐξεμοῦσι τὴν βρωσιν πάλιν.

Τί ἐξωγραφεῖτο ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου, ἀντιστοίχως πρὸς τὰς παραστάσεις τῆς Θαλάσσης καὶ τῆς Γῆς δὲν γνωρίζομεν, ἐπειδὴ τὸ κονίαμα ἐκεῖ ἔχει ὅλως διόλου ἀποτριβῆ. Ἐνωτέρω³⁰⁴, εἰκονίζοντο τρεῖς «χοροὶ» ἁγίων καὶ πρῶτος παρὰ τὴν δυτικὴν πλευρὰν τοῦ ναοῦ ὁ «χορὸς Προφει(ῶν)». Οἱ Προφῆται (Πίν. Η'), ζωγραφούμενοι καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν, φέρουν πολυτελῆ ἐνδύματα μὲ παρυφὰς διαλίθους, ἥτοι χιτῶνας μὲ πλατεῖας χειρῖδας καὶ μανδύας. Τῶν φορεμάτων λάμπουν τὰ χρώματα: πράσινον χλόης, χονδροκόκκινον, καστανόν, βυσσινόχρουν. Οἱ τρεῖς φοροῦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς μικρὸν προφητικὸν πιλίδιον καὶ ὁ δεύτερος, ἀσφαλῶς ὁ Δαυὶδ, φέρει βασιλικὸν στέμμα. Ὁ πρῶτος ἐξ αὐτῶν πρεσβύτερος τὴν ἡλικίαν μὲ μακρὰν κόμην, ὀξύληκτον γενειάδα καὶ ἀνανεύοντας ὀφθαλμούς, ὁ βαστάζων διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς κέρασ εἶναι κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὁ Σαμουήλ³⁰⁵. Ὁ τέταρτος προφήτης εἶναι νέος, ἀμύσταξ καὶ ἀγένειος.

Ἐκ τοῦ μεσαίου χοροῦ δὲν διακρίνεται τίποτε. Ἴσως συνίστων αὐτὸν μάρτυρες. Ὁ τρίτος ὄμιλος παρίστανεν ἱεράρχας μὲ λευκάζοντα πολυσταύρια φαιλόνια. Εἰς τὸν βόρειον τοῖχον ὑπεράνω τῶν παραστάσεων τῆς Θαλάσσης καὶ τῆς Γῆς συνεχίζεται ἡ ἀπεικόνισις τῶν χορῶν. Ἐγγύτερον πρὸς τὸν θρόνον τοῦ Χριστοῦ ζωγραφεῖται δεόμενος ὁ χορὸς τῶν Ὁσίων (Πίν. ΙΕ', εἰκ. 1).

Ὁ πρῶτος ἐξ αὐτῶν, γυμνὸς καὶ κάτισχνος μὲ μακροτάτην ὀξύληκτον γενειάδα εἶναι προφανῶς ὁ Ὀνούφριος. Ὁ δεύτερος μὲ τὴν φαλακρὰν κεφαλὴν, τὸ ὑψηλὸν μέτωπον, τοὺς γυμνοὺς καὶ ἰσχνοὺς πόδας φέρει ἀντὶ χιτῶνος δέρμα κατερχόμενον ὑπὸ τὰ γόνατα. Τῶν ἄλλων τὰ ἐνδύματα, χιτῶνες, ἀνάλαβοι, μανδύαι καὶ κουκούλια, ἔχουν χρῶμα πορτοκαλόχρουν, βαθυκύανον, καστανόν, πράσινον, καφέ, ἐλαιόχρουν. Ὁ τρίτος ὄσιος ἴσως εἶναι ὁ μέγας Ἀντώνιος.

Τὸν μεσαῖον χορὸν ἀποτελοῦν γυναῖκες μάρτυρες (Πίν. ΙΕ', εἰκ. 2). Ἐξ αὐτῶν τρεῖς φοροῦν χιτῶνας καὶ μαφόρια. Ἡ πρώτη ἐκράτει φαίνεται βιβλίον. Τῆς δευτέρας ἡ ἐνδυμασία εἶναι βασιλική. Ἡ Ἀγία θὰ εἶναι ἡ Αἰκατερίνη ἢ ἡ Εἰρήνη. Τῆς τελευταίας τὸ πρόσωπον ἔχει χρῶμα ὑπέρουθρον, μελιχρὸν ὅπως καὶ ὁ χιτῶν τῆς. Εἰς τὸν ὄμιλον τῶν

³⁰⁴) Ὑπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Προδοσίας καὶ τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου.

³⁰⁵) Κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς (σ. 76) ὁ Σαμουήλ εἰκονίζεται «γέρων μακρυγένης...βαστῶν τὸ κέρασ τοῦ ἐλαίου».

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κεφαλὴν ὁ προφήτης τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει πρὸς τὸν παραδίδοντα τὴν πορφύραν ἐν τῇ σχετικῇ σκηνῇ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ Καχριέ (Θ. Σμίτ, Καχριέ Τζαμί (ρωσ.) εἰς τὸ Δελτίον (Ἰζβέστια) τοῦ Ρωσ. Ἰνστιτούτου Κων)λεως. 11, 1906. Λεύκωμα, πίν. XXVII). Ἄλλ' ὁ προφήτης εἶναι μορφή περισσότερον στεγνή, ἄσαρκος, παρουσιάζουσα σχηματοποιήσιν ἱκανήν.

μαρτύρων ἀκολουθεῖ ὁ χορὸς τῶν ἀσκητριῶν προηγεῖται, παραπαίουσα ἐκ τῆς ἰσχνότητος ἢ ἡμίγυμνος Ὁσία Μαρία ἢ Αἴγυπτία. Οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς εἶναι περιδεεῖς καὶ αἱ τρίχες τῆς ἀτημελήτου φαιᾶς κόμης τῆς ὁμοιάζουν μὲ ἀκάνθας. Οἱ χιτῶνες τῶν Ὁσίων εἶναι μακροί, ἐζωσμένοι εἰς τὴν ὀσφύν, κρύπτοντες μὲ τὰς πτυχὰς τῶν τὰς ζώνας. Τοὺς ὤμους αὐτῶν καλύπτουν μανδύαι. Ἡ πρώτη μετὰ τὴν Αἴγυπτίαν ἔχει κεκαλυμμένην τὴν κεφαλὴν μὲ κεφαλόδεσμον δις ἐλισσόμενον³⁰⁶, οὗ ἢ ἄκρα κατέρχεται ἀπὸ τοῦ ἑνὸς ὠτὸς ὑπὸ τὴν κάτω σιαγόνα καὶ κατόπιν ἀνέρχεται πάλιν πρὸς τὸ ἄλλο οὖς. Ἡ ἀμέσως κατόπιν μὲ τὸ μικρὸν πρόσωπον φορεῖ καλύπτραν λευκὴν εἰλιγμένην σφικτὰ περὶ τὴν κεφαλὴν τῆς. Οἱ ὤμοι τῆς πρώτης εἶναι πολὺ ἐπικλινεῖς, τῆς δευτέρας οἱ λεπτοὶ ὤμοι κλίνουν ὀλιγώτερον καὶ τέλος ἢ τρίτη ἔχει ὤμους εὐθεῖς. Τὰ ἐνδύματα εἰς τοὺς δύο τελευταίους χοροὺς ἔχουν χροῶμα ἰώδες πρὸς τὸ ῥοδόχρουν, πράσινον, κεραμόχρουν, καστανόν, μελίχρουν, ἐλαιόχρουν κυανοῦν.

Αἱ καταστροφαι ἅς ἔχει ὑποστῆ ἢ παράστασις τῆς Μελλούσης Κρίσεως δὲν ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνη τις μετὰ βεβαιότητος ἂν ἐζωγραφεῖτο ὁ ἀπὸ τοῦ θρόνου τοῦ Χριστοῦ ἐκκινῶν ποταμὸς τοῦ πυρὸς καὶ ὁ Παράδεισος. Ἐν τούτοις λείψανα τοιχογραφίας εἰκονίζοντα κολαζομένους³⁰⁷, ἅτινα διασώζονται δεξιὰ τῆς θύρας ἀφίνουν νὰ ὑποτεθῆ ὅτι ἀριστερὰ θὰ ἐζωγραφοῦντο σκηναὶ τοῦ Παραδείσου. Τὰ λείψανα παριστάνουν κεφαλὰς μὲ ἀνοικτὸν τὸ στόμα καὶ κρεμαμένην τὴν γλῶσσαν καὶ ἐντὸς μικροῦ τετραπλεύρου πλαισίου ἐπὶ λευκοῦ βάθους: 1) κεραμόχρουν γυμνὸν σῶμα ἀνθρώπου κύπτοντος ὑπεράνω μεγάλου κυ-

³⁰⁶) Ἴσως εἶναι «τὸ γυρίν», ὅπερ πολλάκις εἶχε πολλὰς περιελίξεις, (Φ. Κοουκουλέ, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς, Δ', 1951, σ. 368).

³⁰⁷) Ὁμοιον κάλυμμα μὲ πλείονας περιελίξεις βλ. εἰς μεταγενεστέραν τοιχογραφίαν ἐν τῷ παρεκκλησίῳ τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτήν, Ε.Ε.Β.Σ., Θ', 1932, εἰκ. 2, σ. 355).

³⁰⁷) Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσαι αἱ παρατηρήσεις τοῦ Gerola, Monumenti, II, σ. 340) διὰ τὰς σκηναὶ τῶν κολαζομένων τὰς ζωγραφουμένας εἰς τοὺς ναοὺς τῆς Κρήτης. Πολὺ συχνά, γράφει, οἱ βασανιζόμενοι εἰκονίζονται ἐκτίοντες ποινήν, ἧς τὸ εἶδος ἀμέσως ὑπενθυμίζει τὸ ἁμάρτημα διὰ τὸ ὁποῖον τιμωροῦνται. Εἰς τὴν ἐκλογὴν τῶν θεμάτων ἐγκτεται τὸ κύριον ἐνδιαφέρον αὐτῶν τῶν παραστάσεων, αἵτινες ἐμφανίζουν ἀπλοῖκόν θέλημα, χαρακτηρίζον ἄδολον ἔκφρασιν λαϊκῆς σκέψεως. Αἱ καθημεριναὶ συμπτώσεις τῆς ζωῆς ὑπαγορεύουν εἰς τὴν φαντασίαν τῶν ζωγράφων τὰ ἁμαρτήματα τῶν ὁποίων ἀπεικονίζονται τὴν τιμωρίαν. Καὶ καταλήγει ὁ Ἰταλὸς ἀρχαιολόγος ἐκφράζων τὴν λύπην του διότι «ἡ ἰδιάζουσα θέσις αὐτῶν τῶν τοιχογραφιῶν, τοποθετημένων ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον χαμηλά, παραπλεύρως εἰς τὴν θύραν τῆς εἰσόδου, ἔχει τόσον συντελέσει εἰς τὴν καταστροφὴν τῶν».

κλικού χαμηλού δοχείου, οὔτινος τὰ χεῖλη καμπυλοῦνται πρὸς τὰ ἔνδον. Ὁ ἄνθρωπος εἰσάγει ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας, πιθανώτατα δεδεμένας, εἰς τὸ δοχεῖον. 2) Γυμνήν, ὀρθίαν κατὰ μέτωπον εἰκονιζομένην γυναῖκα, μὲ τοὺς πόδας ἐν διαστάσει κεκαμμένους καὶ τὰς ἐν ἀνατάσει χεῖρας δεδεμένας περὶ τὸν καρπὸν. Μελανὸς ὄφιν ἐλίσσεται περὶ τὸ σῶμά της. Προφανῶς ἡ κολαζομένη παριστάνει πόρνην, 3) Ἄνθρωπον ζωγραφούμενον κατ' ἀριστερὸν κρόταφον μὲ τὴν κεφαλὴν πρὸς τὰ κάτω καὶ τοὺς πόδας ὑψηλά, δεδεμένους. Τὸν λαιμὸν του περιβάλλει κλοιός, ἀφ' οὗ κρέματα κεραμόχρους φιάλη μὲ χεῖλη πλατέα καὶ κοιλίαν κωδωνόσχημον. Ἴσως ὁ βασανιζόμενος παριστάνει μέθυσον. 4) Μορφὴν κατ' ἀριστερὸν κρόταφον μὲ τοὺς πόδας δεδεμένους ὑπὲρ τὰ σφυρὰ διὰ κλοιῶν.

Ἐπὶ τὰς σκηνὰς τῶν κολαζομένων, παρὰ τὸ ἔδαφος τὰ ἴχνη τῶν χρωμάτων μαρτυροῦν ὅτι ὁ διάκοσμος ἀπεμιμεῖτο ὀρθομαρμάρωσιν.

Ὁ Πρόδρομος τῆς Μελλούσης Κρίσεως ἔχων τὸ σῶμα ῥαδινώτατον κλίνει ἔμπρὸς τὸν αὐχένα καὶ δέεται μετ' ἄκρας εὐλαβείας (Πίν. ΙΓ', εἰκ. 1). Ἡ ἀτημελησία τῆς κόμης του οὐδόλως μειώνει εὐγένειαν διάχυτον εἰς τὴν μορφήν του. Τῶν ἀγγέλων τὰ σώματα εἶναι περισσότερον εὐρωστα. Τοὺς χαρακτῆρας τῶν προσώπων των διακρίνει ἱκανὴ διαφοροποίησις. Ἄλλος ἔχει τὸ πρόσωπον ἀρρενωπὸν καὶ στρογγύλον, ἄλλος ἐπίμηκες, ἄλλος πλατὺ καὶ ἄλλος λεπτὸν ὡς εὐγενοῦς ἀβραῆς κόρης. Οἱ ἄγγελοι διαφέρουν ἀκόμη εἰς τὰς χειρονομίας, εἰς τὴν στάσιν τῆς κεφαλῆς, εἰς τὴν ἔκφρασιν. Ὁ πρῶτος τῆς προσθίας σειρᾶς, ἐνῶ ψάλλει τὸν ἐπινίκιον ὕμνον, ἀφαιρεῖται, περιπίπτων εἰς γλυκεῖαν ῥέμβην καὶ ἔλαφρὰν μελαγχολίαν. Ὁ μεσαῖος, γεμᾶτος μυστικοπάθειαν, ἀφοσιοῦται ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν δοξολογίαν τοῦ Θεοῦ· τὸ μαρτυροῦν οἱ ὀφθαλμοί, τὸ στόμα, αἱ ἐσταυρωμέναι πρὸ τοῦ στήθους χεῖρες, ἡ στάσις τοῦ σώματος. Τὴν ἐντύπωσιν ἐπιτείνει ἡ μελαψή, ἠλιοκαμμένη μορφή του καὶ ὁ χιτῶν ὁ καλυπτόμενος, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ σκοτεινὰ φορέματα τῶν ἄλλων, ἀπὸ φῶτα ποὺ διαγράφουν γωνιώδη ἐπίπεδα. Ὅλος ὁ ὄμιλος ἴσταται «ἐν τρόμφῳ» παρὰ τὸν θρόνον, ἐκδηλῶν εἰς διαφόρους τόνους τὴν ἀφοσίωσίν του πρὸς τὸν Ἰησοῦν. Ἡ ἔκφρασις τῆς ἀφοσιώσεως ἀρχίζει ζωηρὰ μὲ τὴν μορφήν τοῦ Ἰωάννου. Προσλαμβάνει ἀγριωπὴν χροιάν μὲ τὸν ἄνωθεν αὐτοῦ ἄγγελον, τὸν ἔχοντα τοὺς ὀφθαλμοὺς διεσταλμένους. Τὸ ἄγριον γίνεται ἀρρενωπὸν καὶ ἱλαρὸν εἰς τὸν ἰστάμενον ὑψηλότερα. Ἡ ἔκφρασις ἔπειτα λεπτύνεται καὶ καθηδύνεται εἰς τὸν πρῶτον ἄγγελον, τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅλον τὸ σῶμα, ἐντείνεται ἀκολούθως εἰς τὸν ἔχοντα ἐσταυρωμένας τὰς χεῖρας διὰ τὴν χαλαρωθῆναι καὶ καταπέσει εἰς τὸν τελευταῖον ἄγγελον μὲ τὸ ἀλαμπὲς ἔνδυμα.

Τῶν Ἀποστόλων οἱ ὀφθαλμοὶ μὲ τὸς συνεσπασμένας ὀφρῦς εἶναι προσηλωμένοι εἰς τι ἄνω καὶ λοξῶς τελούμενον, φοβερὸν καὶ μέγα, κινῶν ἀμέριστον τὸ διαφέρον αὐτῶν. Τὰ συναισθήματά των, διαφόρου χροιάς, ἐκφράζονται κατὰ διάφορον τρόπον. Τὴν ἰσχνὴν μορφήν τοῦ Παύλου μὲ τὸ ἀνοικτὸν στόμα καὶ τὴν μελαψὴν ἐπιδερμίδα φλογίζει ὁ πυρετὸς τοῦ θείου ζήλου. Μᾶλλον γαλήνιος εἶναι ὁ Ματθαῖος, περιδεὴς ὁ Σίμων, ἐνῶ ὁ Φίλιππος προβάλλει τὸν κορμὸν διὰ νὰ βλέπη καλύτερον τὸν Χριστόν.

Ἐκ τῶν μαρτύρων ἡ πρώτη δίδει τὴν ἐντύπωσιν σοβαρᾶς καὶ λεπτολόγου γυναικός. Τῆς δευτέρας τὸ βλέμμα εἶναι διαυγὲς καὶ καθαρὸν. Οὐδεμίαν ἀνησυχίαν, οὐδεμίαν ταραχὴν φανερῶνει. Παρατηρεῖ ἡ Ἁγία περιχαρῆς, ἀναπαύει τὸ βλέμμα της εἰς τὸν Χριστόν. Τὸ πρόσωπόν της δὲν εἶναι ὠραῖον. Εἶναι ὅμως πολὺ νεανικὸν καὶ ἡ δροσερότης καὶ καθαρότης του ἐπιτείνουν τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀθωότητος τὴν ὁποίαν δημιουργεῖ τὸ βλέμμα. Ἡ τελευταία δὲν παρατηρεῖ τὸν θρόνον τοῦ Χριστοῦ. Βλέπει πρὸς τὸν θεατὴν μὲ συμπάθειαν, νωχελῆς καὶ ἀβρά, μελαγχολικὴ καὶ αἰδήμων.

Τὰς βιβλικὰς πηγὰς τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τῆς Μελλούσης κρίσεως ἀποτελοῦν, ὡς γνωστὸν, τὸ κέ' κεφάλαιον τοῦ Ματθαίου (31 - 46) καὶ ἡ Ἀποκάλυψις. Καὶ τὰ δύο βιβλία περιγράφουν τὸ ἔσχατολογικὸν ὄραμα ὡς μεγαλοπρεπῆ τελετήν, ἧς προεξάρχει θριαμβευτῆς βασιλεύς³⁰⁸. Μετὰ τὴν Βίβλον οἱ λόγοι Εὐφραῖμ τοῦ Σύρου ὑπῆρξαν ἡ κυρία πηγὴ ἐμπνεύσεως διὰ τὸ ἡμέτερον θέμα³⁰⁹, ὅπερ ἐμφανίζεται κατὰ τρόπον ὑποτυπώδη τὸν 4ον αἰῶνα, παρουσιάζεται ἔπειτα μεταβληθὲν αἰσθητῶς τὴν 6ην ἑκατονταετηρίδα, διὰ νὰ ὑποστῇ νέαν τροποποίησιν περὶ τὸν 11ον αἰῶνα, ὅτε καὶ προσλαμβάνει σταθερὰν πλέον μορφήν, παρὰ τὰς διαπιστουμένας κατὰ καιροὺς εἰς τὰ ἐπὶ μέρους καινοτομίας³¹⁰. Εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Μελλούσης Κρίσεως ὁ Χριστὸς ζωγραφεῖται καθήμενος ἐπὶ τοῦ οὐρανίου τόξου ἐντὸς δόξης ἢ ἐπὶ θρόνου³¹¹, ὅπως εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου, ἐνθα μάλιστα ἡ δόξα,

³⁰⁸) A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936 σ. 250.

³⁰⁹) Βλ. G. Millet, La dalmatique, σ. 14, κ. ἐξ.

³¹⁰) Βλ. A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτέρω σσ. 249 - 250

Καὶ ὁ G. de Jerphanion παρατηρεῖ ὅτι «dès le quatrième siècle, Saint Basile et Saint Éphrem décrivent le Jugement dernier en termes qui semblent inspirés par le souvenir d'une peinture» (Les Églises, II^e σ. 434).

³¹¹) Ἐνθρονος εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς τῆς Μελλούσης Κρίσεως ἤδη εἰς τὸ χειρόγραφον Κοσμᾶ τοῦ Ἰνδικοπλεύστου (Ch. Diehl, Manuel, 1910, εἰκ. 113). Ἐκεῖ ὅμως καὶ ὁ θρόνος περιβάλλεται ὑπὸ τῆς δόξης. Ἐπὶ θρόνου ἄνευ ἐρει-

κρυπτομένη κατὰ τὸ ἥμισυ ὀπίσω τοῦ θρόνου, φαίνεται μόνον ὑπὲρ τὸ ἔδρανον, ἐπέχουσα θέσιν ἐρεισινώτου, ὅπως συμβαίνει παλαιότερον εἰς τὴν Μαυριώτισσαν τῆς Καστορίας³¹².

Εἰς τὸν Ἄρτον ἡ κίνησις τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τοῦ Κριτοῦ, χειρονομία ἀποπεμπτική, εἶναι οἷα καὶ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ. Ἐκεῖ ὅμως οἱ ἄγγελοι ζωγραφοῦνται πυκνοὶ ὀπίσω καὶ ἑκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἐνταῦθα χωρίζονται εἰς δύο ὀμίλους ἐνθεν κακεῖθεν αὐτοῦ. Ἡ διάταξις τῆς συνθέσεως τοῦ Ἄρτου ὀφείλεται μᾶλλον εἰς τὸν χῶρον, ἐφ' οὗ ἠπλώθη ἡ τοιχογραφία καὶ πρὸ πάντων εἰς τὴν διάσπασιν τῆς ἐνότητός του ἀπὸ τὴν φωτιστικὴν θυρίδα, τὴν ἀνοιγομένην ὑπεράνω τῆς θύρας. Ἡ διαμόρφωσις καὶ ἡ στενότης τοῦ χώρου πρέπει νὰ ὑπῆρξαν σοβαροὶ λόγοι καὶ ἄλλων ἰδιορρυθμιῶν τῆς παραστάσεως, ὡς εἶναι: 1) Ἡ τοποθέτησις τῶν Ἀποστόλων οὐχὶ ἐπὶ τοῦ ἰδίου ἐπιπέδου μὲ τὸν Πρόδρομον, ἀλλ' ὑπ' αὐτὸν καὶ ἐντὸς πλαισίου, κατ' ἐπίδρασιν ἴσως τοῦ τρόπου ἀπεικονίσεως (ἐντὸς πλαισίων) τῶν χορῶν. 2) Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Κριτοῦ οὐχὶ εἰς τὸ αὐτὸ ὀριζόντιον ἐπίπεδον, ἐφ' οὗ ἴσταται ὁ Πρόδρομος ἢ κάθηνται οἱ Ἀπόστολοι, ἀλλ' ἐνδιαμέσως πρὸς τὸ κέντρον τῆς συνθέσεως κατὰ τρόπον ὑπενθυμίζοντά πως τὴν διάταξιν τῆς παραστάσεως τοῦ σάκκου³¹³ καὶ τοῦ τριπύχου τοῦ Βατικανοῦ³¹⁴ καὶ ἐξαίροντα τὸν Χριστὸν ὡς μόνον κριτήν³¹⁵. Ἐπομένως εἶναι πιθανόν, ὅτι διὰ τὴν τοιαύτην τοποθέτησιν τοῦ Ἰησοῦ ἐπέδρασε καὶ ἡ περὶ αὐτοῦ ὡς τοῦ μόνου Κριτοῦ διδασκαλία τοῦ Ἰωσήφ Βρυννίου³¹⁶, ὅστις διέμενεν ἐπὶ εἰκοσαετίαν εἰς Κρήτην ἐξορισθεὶς ἐκεῖθεν τὸ ἔτος καθ' ὃ διεκοσμήθη ὁ ναὸς τοῦ Ἄρ-

σινώτου, κάθηται ὁ Κριτὴς καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων (βλ. κατωτέρω ὑποσημ 315).

³¹²) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίναξ 78.

³¹³) G. Millet, Broderies, πίν. CXXXV.

³¹⁴) Τοῦ ἰδίου, La dalmatique, εἰκ. 4.

³¹⁵) Ἡ μορφή τοῦ Κριτοῦ ἐξαίρεται καὶ παλαιότερον διὰ τῆς ἀπεικονίσεώς του εἰς κλίμακα πολὺ μεγαλυτέραν ἢ οἱ Ἀπόστολοι, ὅπως εἰς τὴν Μαυριώτισσαν. Βλ. καὶ Μέλλουσαν Κρίσιν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων (Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη, 1954, εἰκ. 12).

³¹⁶) «Οὐδεὶς ἀνθρώπων σύνεδρος ἔσται Χριστῷ ὥστε οὐδὲ Ἀγγέλων, οὐδέ τις ἄλλη φύσις κισιτή· ἄπαγε! εἰ γὰρ καὶ τοῖς Ἀποστόλοις εἴρηται παρὰ τοῦ δεσπότου, «τότε καθίσεσθε ὑμεῖς ἐπὶ δώδεκα θρόνοις κρίνοντες τὰς δώδεκα φυλὰς τοῦ Ἰσραήλ· καὶ Δαυὶδ καὶ Δανιὴλ οἱ προφηταὶ «θρόνους τεθείσεσθε» λέγουσι καὶ πρὸς τῶν ζωγράφων οἱ Ἀπόστολοι ἐπὶ δώδεκα θρόνων διατυποῦνται καθήμενοι ἐν τῇ κρίσει μετὰ Χριστοῦ· ἀλλὰ τὸ πάγιον καὶ μόνιμον καὶ ἔδραϊον τῆς τούτων δόξης, ὁ λόγος αἰνίττεται· μόνος δ' ἄρα ὁ Κύριος οἶον ἐξ ὄρου τῶν Ἐλαιῶν ἀνελήφθη, καὶ οἶος νῦν κάθηται ἐν δεξιᾷ τῆς μεγαλωσύνης, τὸ τηνικαῦτα καθιεῖται κριτῆς, ἀνθρώπος κρίνων ἀνθρώπους» (Ἐνθ' ἀνωτέρω σ. 373).

τοῦ³¹⁷. 3) Ἡ ἐπέκτασις τῆς συνθέσεως καὶ εἰς τοὺς πλαγίους τοίχους τοῦ ναοῦ, μολονότι, κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ A. Grabar, οἱ ζωγράφοι τῶν Βαλκανίων ἐγνώριζον τὸν ΙΔ' καὶ ΙΕ' αἰῶνα νὰ εἰκονίζου ἐπὶ ἑνὸς τοίχου ὅλα τὰ παραδεδομένα ἐπεισόδια τῆς Μελλούσης Κρίσεως, σμικρύνοντες τὰς διαστάσεις τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν³¹⁸. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν Ἀποστόλων ἐντὸς πλαισίων ὑπὸ τὸν Πρόδρομον καὶ τοὺς ἄγγέλους δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωσιν ὅτι καὶ τὸ κύριον τμήμα τῆς παραστάσεως τοῦ Ἄρτου εἶναι διατεταγμένον κατὰ ζώνας συμφώνως πρὸς τὸν παραδεδομένον τρόπον. Τὰ μέρη τῆς εἰκόνας τὰ ζωγραφούμενα ἐπὶ τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ ναοῦ εἶναι διηρημένα εἰς δύο ζώνας³¹⁹.

Ἡ «ἀλλαγὴ» τοῦ οὐρανοῦ, περὶ ἧς γίνεται λόγος εἰς τὴν Ἀποκάλυψιν³²⁰, εἰκονίζεται εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Μελλούσης Κρίσεως τῶν μνημείων τοῦ ΧΙ καὶ ΧΙΙ αἰ. ὑπὸ τὸ σχῆμα ἄγγελου κρατοῦντος εἰς τὰς χεῖρας μέγα εἰλητὸν ἐφ' οὗ ζωγραφοῦνται ἀστέρες. Εἰς τὸν Ἄρτον ἡ λεπτομέρεια παρίσταται ἐλαφρῶς παρηλλαγμένη· τὸ εἰλητὸν ἐκτείνεται ὀριζοντίως εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς τοιχογραφίας, ἐλισσόμενον ὑπὸ δύο ἄγγέλων. Ἐπὶ τοῦ εἰλητοῦ διακρίνονται μεταξὺ τῶν ἀστέρων ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη προφανῶς κατὰ τὴν Ἀποκάλυψιν (κεφ. Γ', 12 - 13), ἐνθα λέγεται ὅτι «ὁ ἥλιος μέλας ἐγένετο ὡς σάκκος τρίχινος καὶ ἡ σελήνη ὅλη ἐγένετο ὡς αἷμα, καὶ οἱ ἀστέρες τοῦ οὐρανοῦ ἔπεσον ἐπὶ τὴν γῆν». Ἡ ἀνάστασις τῶν νεκρῶν εἰκονίζεται εἰς τὴν ἐξεταζομένην σύνθεσιν διὰ τῶν σκηνῶν τῆς Γῆς καὶ τῆς Θαλάσσης, αἵτινες ἀποδίδουν «τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς».

Τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν ὑπὸ μορφὴν γυναικῶν κατὰ τὸ ἑλληνιστικὸν ἔθος τῆς προσωποποιήσεως συναντῶμεν ἤδη εἰς τὴν Παναγίαν

³¹⁷) Βλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, Ὁ Ἰωσήφ Βρυέννιος καὶ ἡ Κρήτη κατὰ τὸ 1400, ἐν Ἀθήναις, 1947, σσ. 57, 108, 111, 112.

Ὁ καθηγητὴς Τωμαδάκης ἔχει αὐτόθι (σ. 43, ὑποσ. 1) ὑποδείξει τὴν σημασίαν τῶν λόγων τοῦ Βρυεννίου διὰ τοὺς ἀσχολουμένους περὶ τὴν βυζ. ζωγραφικὴν.

³¹⁸) A. Grabar La peinture religieuse, σ. 82.

³¹⁹) Τὴν διάταξιν εἰς δύο ζώνας συναντῶμεν ἤδη τὸν 4ον αἰῶνα εἰς τὴν terre - cuite Barberini (βλ. A. Grabar, L'empereur σ. 251). Εἰς δύο ζώνας ἐκτυλίσσεται ὁλόκληρος ἡ σύνθεσις τῆς μελλούσης Κρίσεως ἐντὸς τῶν ναῶν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης (Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, ἐνθ' ἄνωτέρω, εἰκ. 12, 13), τοῦ Néréditsi (J. Ebersolt, Fresques byzantines de Néréditsi d'après les aquarelles de M. Brájlowski, Monuments Piot, XII, 1906, σ. 52, πίν. V), τῆς Μαυριώτισσας παρὰ τὴν Καστορίαν.

³²⁰) Γ', 14. Βλ. καὶ Π. Μπρατσιώτου, Ἡ Ἀποκάλυψις τοῦ Ἀποστόλου Ἰωάννου, ἐν Ἀθήναις 1950, σ. 142.

τῶν Χαλκέων τῆς Θεσσαλονίκης³²¹. Ἡ Γῆ κάθηται καὶ ἐκεῖ ἐπὶ τῆς ῥάχεως ζώου βαδίζοντος πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀλλ' οὔτε φέρει βασιλικὴν στολήν, οὔτε κρατεῖ κύπελλον καὶ ὄφιν³²². Ἀξιοπρόσεκτον εἶναι ὅτι ἀπὸ τῆς σκηνῆς δὲν ἐλλείπουν αἱ παραστάσεις πτηνῶν.

Καὶ εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Torcello³²³ ἡ θάλασσα εἰκονίζεται ὑπὸ μορφὴν γυμνῆς γυναικὸς καθημένης ἐπὶ νηχομένου τέρατος, κρατούσης ἰχθὺν διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κέρας. Πέριξ αὐτῆς ἰχθύες ἐξεμοῦν ἀνθρώπινα μέλη.

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τῆς Γῆς, ὡς εἰκονίζεται κατὰ προσωποποίησιν καὶ εἰς Ἄρτον, διεμορφώθησαν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν στίχων 3 καὶ 4 τοῦ ιζ' κεφαλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως «Καὶ εἶδον γυναῖκα καθημένην ἐπὶ τὸ θηρίον τὸ κόκκινον... Καὶ ἡ γυνὴ ἦν περιβεβλημένη πορφυροῦν καὶ κόκκινον καὶ κεχρυσωμένη χρυσοῖω καὶ λίθω τιμίω καὶ μαργαρίταις, ἔχουσα ποτήριον χρυσοῦν ἐν τῇ χειρὶ αὐτῆς, γέμον βδελυγμάτων». Σημειωτέον ὅτι ἡ γυνή, περὶ ἧς γίνεται λόγος εἰς τὴν Ἀποκάλυψιν, εἰκονίζεται ἤδη εἰς Néréditsi.

II. Τ Ο Κ Ο Σ Μ Η Μ Α

Τούτου εἰς τὸν Ἄρτον γίνεται μικρὰ χρῆσις, περιοριζομένη κυρίως εἰς τὴν κλεῖδα τῆς τοξωτῆς ὀροφῆς, καθ' ὅλον τὸ μῆκος τῆς καμάρας, καὶ εἰς τὰς ἐνισχυτικὰς ζώνας. Οὕτω :

1) Μεταξὺ τοῦ δυτικοῦ τοίχου καὶ τῆς πλησιεστέρας ζώνης ἐπὶ λευκοῦ βάθους ταινίαι, ἐξ ὧν ἡ μία κεραμόχρους καὶ ἡ ἄλλη βαθυπρασίνη, καμπυλούμεναι κυματοειδῶς περὶ ἄξονα, ὑφ' οὗ διαπερῶνται, καὶ τέμνουσαι ἀλλήλας σχηματίζουν ἐλλείψεις. Ἐντὸς τῶν ἐλλειπτικῶν κύκλων ἀνθύλλια κοσμοῦν τὸν ἄξονα.

2) Εἰς τὴν δυτικὴν στενὴν παρεῖαν τῆς ἰδίας ἐνισχυτικῆς ζώνης ἐπὶ σιτόχρου βάθους γράφονται σταυροὶ ἰσοσκελεῖς, βαθυκύανοι, ἐφαπτόμενοι ἀλλήλων. Ἐκαστον σταυρὸν ἀποτελοῦν τέσσαρα τρίγωνα, ὧν αἱ κορυφαὶ συναντῶνται κατὰ τὸ μέσον αὐτοῦ.

³²¹) Ὡς παραστάσεις τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάσσης, αἵτινες ἀποδίδουν τοὺς νεκροὺς αὐτῶν, πρέπει νὰ ἐρμηνευθοῦν αἱ ἀκραῖαι σκηναὶ τῆς παρὰ Δ. Εὐαγ' γελίδη (Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων) εἰκόνας 13, περὶ ὧν βλ. αὐτόθι σ. 68.

³²²) Ὁ Grabar, La peinture religieuse σ. 334, ὁμιλῶν περὶ τῆς προσωποποιήσεως τῆς Γῆς εἰς τὸ Kremikonci τῆς Βουλγαρίας (15ος αἰ.) παρατηρεῖ ὅτι «son voile antique, gonflé autour de la tête, est transformé ici en un serpent qui enfonce ses dents dans le sein de la femme».

Εἰς τὸ Kremikonci εἰκονίζεται παρὰ τὴν προσωποποίησιν τῆς θαλάσσης καὶ εἶδος ἰστιοφόρου πλοίου.

³²³) Βλ. παρὰ P. Muratoff, ἐνθ' ἀνωτέρω, πίν. CXLVI.

3) Ἐπὶ τοῦ ἐσωραχίου τῆς ζώνης τὰ κενὰ τὰ μεταξὺ τῶν κύκλων, οἷτινες ἐγκλείουν προτομὰς ἁγίων γυναικῶν, πληροῦνται ὑπὸ ἐλισσομένων κλαδίσκων καστανοῦ χρώματος (Πίν. ΙΕ', εἰκ. 1).

4) Μεταξὺ τῶν δύο ἐνισχυτικῶν τόξων εἰς τὴν κορυφὴν τῆς στέγης ἐπὶ λευκοῦ ὑποπρασίνου βάθους τρίγωνα βαθυπράσινα συνάπτονται ἀνὰ δύο εἰς τὰς κορυφὰς των καὶ διαγράφουν, παρατασσόμενα κατὰ τοιαῦτα ζεύγη, τέσσαρας παραλλήλους σειράς. Τὰ ζεύγη ἀφίνουν μεταξὺ των κενὰ ἑξαγωνικὰ³²⁴ (Πίν. Ζ', εἰκ. 2).

5) Τὰς παραστάσεις τῆς Ψηλαφήσεως καὶ τῆς Πεντηκοστῆς χωρίζεται νία διήκουσα ἀπὸ τῆς πρὸς Ἄν. ἐνισχυτικῆς ζώνης κατὰ τὴν κλεῖδα τῆς καμάρας μέχρι τῆς Ἀναλήψεως. Ἐπὶ βάθους λευκοῦ ἐρυθρὰ τρίγωνα, καὶ αὐτὰ κατὰ τὰς κορυφὰς των συνημμένα καὶ τεθειμένα οὕτω παρ' ἄλληλα, ὥστε τὸ ἐν σύμπλεγμα νὰ εἶναι κατακόρυφον καὶ τὸ ἄλλο ὀριζόντιον, σχηματίζουν σταυροὺς λοξοὺς³²⁵ (Πίν. Ι', εἰκ. 2).

6) Εἰς τὴν Β. Ἄν. γωνίαν τοῦ ναοῦ ὑπὸ τὴν πλάκα τῆς Προθέσεως (Πίν. Δ', εἰκ. 2) καὶ εἰς τὸ ἄνοιγμα τοῦ βορείου παραθύρου (Πίν. Γ', εἰκ. 1) πάλιν ἐπὶ λευκοῦ ἐδάφους γραμμαὶ διαγράφουν γεωμετρικὰ σχήματα.

7) Ἐπὶ τῆς λευκῆς δυτικῆς πλευρᾶς τῆς κτιστῆς ἁγίας Τραπέζης ἔχει γραφῆ ἐντὸς τετραπλεύρου σταυροῦς μελανός, κοσμούμενος ἑκατέρωθεν ὑπὸ κλαδίσκων ἀνελισσομένων.

Κατὰ ταῦτα εἰς τὸν Ἄρτον κυριαρχεῖ τὸ γεωμετρικὸν κόσμημα, τρίγωνα ἐπὶ λευκοῦ βάθους οὕτω συναπτόμενα, ὥστε νὰ σχηματίζουν σταυρούς.

III. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ, ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΤΕΛΕΣΙΣ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ὡς εἶναι γνωστὸν καὶ ἐσημειώθη ἀνωτέρω ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος ἐπικρατεῖ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν Βαλκανίων τεχνοτροπία, εὗρισκομένη εἰς ἄμεσον σχέσιν πρὸς ἰδανίζουσαν σχολὴν τῶν ἀρχῶν τοῦ ἰδίου αἰῶνος, τῆς ὁποίας ἑξαίρετοι ἐκπρόσωποι εἶναι τὰ μωσαϊκὰ καὶ αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τῆς Χώρας³²⁶.

³²⁴) Ὅμοιον κόσμημα ὑπάρχει μεταξὺ τῶν μαρμαροθετημάτων τοῦ δαπέδου τῆς Περιβλέπτου τῶν Πολιτικῶν Εὐβοίας (Α.Β.Μ.Ε. Γ', 1937, σ. 178, εἰκ. 3).

³²⁵) Τὸ σχέδιον εἶναι παλαιόν. Ἀπαντᾷ ἤδη εἰς στήλην ἐκ νέας Ἰσαυρίας διακόνου, ὃν «ἡ μήτηρ καὶ...οἱ ἀδελφοὶ αὐτοῦ ἐκόσμησαν μνήμης χάριν» (C. Maria Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg im Breisgau, 1917, σ. 66, εἰκ. 68).

³²⁶) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ ζωγραφικὴ στὸ Μυστρά, Ἀγγλοελλ. Ἐπιθεώρηση, τόμ. Γ', τευχ. 1, 1953, σσ. 51, 58 - 59, καὶ Α. Grabar - Skira, ἔνθ' ἀνωτ. σ. 151.

Κατὰ τὴν ἐπὶ μέρους ἐξέτασιν τῶν εἰς Ἄρτον παραστάσεων διεπιστώθησαν περιπτώσεις καθ' ἃς ὁ ἁγιογράφος πιθανώτατα εἶχεν ὑπ' ὄψει πρότυπα προερχόμενα ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἢ τοῦλάχιστον μιμήσεις αὐτῶν⁸²⁷. Ἀνεξαρτήτως ὅμως τούτων ἡμέτεραι τοιχογραφίαι κατὰ τὴν εὐγένειαν, τὴν λεπτότητα καὶ τὸ περίκομψον τῶν μορφῶν ὑπενθυμίζουν ἔργα σωζόμενα εἰς τὴν μνημονευθεῖσαν Μοῆν τοῦ Βυζαντίου.

Οἱ ἄγγελοι π. χ. τῆς Ἀναλήψεως κλίνουν μετὰ χάριτος τὴν κεφαλὴν ὅπως παρατηρεῖται εἰς μορφὰς τῶν ψηφιδωτῶν τῆς πρωτευούσης⁸²⁸. Καὶ ἡ μεταξὺ τῶν ἀγγέλων ἰσταμένη Θεοτόκος εἶναι πολὺ ὑψηλὴ καὶ λεπτὴ ὅπως ἡ προσευχομένη Ἄννα τοῦ ἐν Βυζαντίῳ ναοῦ⁸²⁹. Καὶ ἀπόστολοι τῆς ἰδίας παραστάσεως ὡς ὁ Πέτρος καὶ ὁ πρῶτος ἐξ ἀριστερῶν τοῦ νοτίου ἡμιχορίου ἔχουν ῥαδινώτατα σώματα ὑπενθυμίζοντα καὶ τὴν μορφήν τὴν ἰσταμένην ὀπισθεν τοῦ Δαυὶδ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Καριέ Τζαμί⁸³⁰. Ἀλλὰ παρὰ τὴν συγγένειαν αὐτὴν εἶναι ἀξιοπρόσεκτοι εἰς τὸν Ἄρτον μερικαὶ ὑπερβολαὶ καὶ παραδοξότητες τοῦ σχεδίου, ὅπως π. χ. τὸ μέγεθος τῶν ἄκρων ποδῶν τοῦ Πέτρου καὶ τῶν ἀγγέλων⁸³¹, ὁ ὄγκος τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀδάμ⁸³², τὸ ὑπερβολικὸν μῆκος βραχιόνων ἢ δακτύλων⁸³³, ἡ περίεργος διάταξις τῶν ποδῶν τοῦ ἐνὸς δημίου τῆς σκηνῆς τοῦ Τροχοῦ.

Εἰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ ἐνίοτε ἡ κομψότης εἶναι τόση ὥστε τὰ σώματα ἀποβαίνουν ἄσαρκα, χωρὶς ὄγκον καὶ βᾶρος, σχήματα ἐπιμήκη καὶ στενὰ ὅπως εἰς μικρογραφίας τοῦ Παρισινοῦ κώδικος 543, τοῦ περιέχοντος λόγους Γρηγορίου του Ναζιανζηνοῦ⁸³⁴ καὶ ἀναγομένου εἰς τὸν 14ον αἰῶνα⁸³⁵. Πρεσβύτερος ἀπόστολος τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Ἄρτου (Πίν. ΙΓ' εἰκ. 2) ὑπενθυμίζει τὸν δεύτερον ἐκ δεξιῶν Ἀπόστολον τῶν συναθροιζομένων ἐκ περάτων διὰ νὰ παραστοῦν εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ ὁμωνύμῳ τοιχογραφίᾳ τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ⁸³⁶

⁸²⁷) Βλ. ἀνωτέρω σσ. 84, 121, ὑποσημ. 305.

⁸²⁸) Θ. Σμίτ, Καριέ Τζαμί, ἐνθ' ἀνωτέρω, πίν. XLIV, Νο 104, XLVI Νο 107, LII Νο 114 κλπ.

⁸²⁹) Ἐνθ' ἀνωτέρω, πίναξ II.

⁸³⁰) Paul A. Underwood, ἐνθ' ἀνωτέρω, πίν. 74.

⁸³¹) Βλ. Πίν. IB', εἰκ. 1, IB', εἰκ. 2.

⁸³²) Πίν. I', εἰκ. 1.

⁸³³) Πίν. IB', εἰκ. 2 καὶ 1, B', εἰκ. 1, I', εἰκ. 2.

⁸³⁴) H. O m o n t, Miniatures, πίν. CXXIII, CXXIV, CXXV.

⁸³⁵) Βλ. καὶ Ἄ. Ξυγγόπουλον, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις, σ. 30. Τὸ χειρόγραφον θεωρεῖται ὡς ἀσφαλῶς μεταγενέστερον τοῦ ψηφιδωτοῦ διακόσμου τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης.

⁸³⁶) G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 124³.

(περὶ τὸ 1380). Ἄλλ' ἢ παραβολὴ τῶν εἰς Ἄρτον παραστάσεων πρὸς τὰς κοσμούσας τὴν Περίβλεπτον δεικνύει ὅτι εἰς τὸν ναὸν τῆς Κρήτης ἢ σχηματοποιήσεις εἶναι μεγαλυτέρα, γινομένη ἐκδηλος ἰδίᾳ εἰς τὰ περιγράμματα τῆς κόμης, τὴν ὁποίαν ὀρίζει ἐπὶ τοῦ μετώπου πολλάκις ἔντονος εὐθεῖα ἢ σχεδὸν εὐθεῖα γραμμὴ³³⁷, εἰς τὸν συμβατικώτερον τρόπον ἀποδόσεως τοῦ τριχώματος³³⁸, εἰς τὰς ἄκρας τῶν ταινιῶν τῶν στεφουσῶν τὰς κεφαλὰς τῶν ἀγγέλων³³⁹, αἵτινες εἶναι δύσκαμπτοι, εὐθεῖαι καὶ γωνιώδεις, ὡς εἴαν συνίσταντο ἐκ μετάλλου. Ἴσως λοιπὸν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Κρήτης μαρτυροῦν ἐνημέρωσιν πρὸς νέας ἐξελίξεις τῆς τέχνης διαμορφουμένας εἰς τὴν Βασιλεύουσαν. Ἄλλωστε οἱ πρὸς τὸ Βυζάντιον δεσμοὶ ἐγένοντο φανεροὶ καὶ ἐξ ὧν ἐλέχθησαν ἀμέσως ἀνωτέρω. Τὴν ἐπαφὴν τῆς νήσου πρὸς τὴν Βασιλεύουσαν κατ' ἐκείνους τοὺς χρόνους μαρτυρεῖ ἡ παρουσία ἐν Κρήτῃ καὶ ἄλλων ἐξαιρέτων τοιχογραφιῶν, ὡς εἶναι παραστάσεις τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου, πρὸς τὰς ὁποίας σχετίζονται αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἄρτου³⁴⁰. Αἱ μαρτυρίαι μάλιστα τῶν μνημείων διαπιστώνουν ὅτι ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου μέχρι τέλους τοῦ 15ου αἰῶνος πυκνοῦνται αἱ καλλιτεχνικαὶ ἐπαφαὶ τῆς νήσου μὲ τὴν περιοχὴν τῆς πρωτεύουσας³⁴¹, γεγονὸς ἀξιοπρόσεκτον, εἴαν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ ἔξωθεν ἐρχόμενοι εἰς Κρήτην βυζαντινοὶ ζωγράφοι εἶχον ν' ἀντιμετωπίσουν ὅσας δυσχερείας ἐδημιούργει ἡ ξενικὴ κατοχὴ, δυσκολίας οἷας ἀντίκρουζεν ὁ ἐν Κρήτῃ ἐργασθεὶς μὴ Κρητὴς ζωγράφος Ἀλέξιος Ἀπόκαυχος, ὅστις ἐν αὐτῇ παρῶκει «*τεθροημένος*» καί, ὑπερμαχῶν τῆς ἀληθείας, «*ὑβρεῖς καὶ λοιδορίας ἐξ ἐχθρῶν ὁμολογουμένων, μῖσος καὶ ἀποστροφὴν πρὸς φίλων καὶ συνήθων, δέος καὶ δεινῶν προσδοκίαν μυρίων ἐκαριτέρησε*»³⁴². Πρὸς αὐτὸν γράφων Ἰωσήφ ὁ Βρυέννιος, ὁ παραμείνας εἰς Κρήτην ἀπὸ τοῦ

³³⁷) Βλ. Πίν. Δ', εἰκ. 1, Ε', εἰκ. 1, Ε', εἰκ. 3, Ζ', εἰκ. 2, Θ', εἰκ. 1, Θ', εἰκ. 2, Ι', εἰκ. 2, ΙΒ', εἰκ. 1, ΙΒ', εἰκ. 2, ΙΔ', εἰκ. 2.

Εἰς τὸ Καχριέ Τζαμί εὐθεῖα γραμμὴ ὑπὲρ τὸ μέτωπον ὀρίζει τὴν κόμην τοῦ ἔχοντος τὴν χεῖρα ξηρὰν (Θ. Σμίτ, Καχριέ Τζαμί, πίναξ LII, Νο 114) καὶ τοῦ λεπροῦ (αὐτόθι Νο 116). Εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστροῦ παρατηρεῖται τὸ ἴδιον εἰς Ἀποστόλους ἐν τῇ τοιχογραφίᾳ τῆς Κοιμήσεως (βλ. ἀμέσως ἀνωτέρω ὑποσημ. 336).

³³⁸) Βλ. Πίν. Γ', Γ', εἰκ. 1 (Ἄρχων Μιχαήλ), Ι', εἰκ. 1, Ε', εἰκ. 1, ΙΓ', εἰκ. 1, ΙΓ', εἰκ. 2.

³³⁹) Βλ. Πίν. Β', εἰκ. 2, Γ', Ζ', εἰκ. 1, ΙΒ', εἰκ. 1, ΙΔ', εἰκ. 1, ΙΓ', εἰκ. 2.

³⁴⁰) Βλ. ἀνωτέρω σσ. 91, 94. Διὰ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Βαρσαμονέρου βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, σσ. 72 - 75 καὶ πίν. Δ' καὶ Ε' καὶ Κ. Καλοκύρη, ἔνθ' ἀνωτ. πίν. XVIII, LII εἰκ. 1.

³⁴¹) Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, ἔνθ' ἀνωτέρω σ. 91.

³⁴²) Ν. Β. Τωμαδάκη, Ὁ Ἰωσήφ Βρυέννιος, σ. 128, Βλ. καὶ σ. 122.

1381 μέχρι τοῦ 1401, μετὰ τὴν ἔξ αὐτῆς ἀναχώρησίν του ἐπιφέρει : «*Σὺ οὖν, ἀγαπητέ, ἐν μέσοις καθήμενος τοῖς ἐπὶ τέχνῃ καὶ παισὶ καὶ οἰκίᾳ ζηλοῦσί σε καὶ περίβλεπτον εἶναι νομίζουσι χαῖρε ἐπὶ τούτοις μὲν, ὅτι ἄξιος γέγονας ζήλου*»³⁴³. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ Ἁλέξιος, τὸν ὁποῖον ὁ Βρυέννιος τὸ 1421 συντάσσει τὴν διαθήκην του ἄφηνεν «*ἐπίτροπον καὶ οἰκονόμον*»³⁴⁴, κατήγετο ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἢ ἐκ τῶν πλησίον αὐτῆς ἑλληνικῶν χωρῶν. Ἡ φιλία καὶ ὁ θαυμασμὸς τοῦ Βρυεννίου πρὸς τὸν Ἁλέξιον³⁴⁵, ἡ χρησιμοποίησις ὑπὲρ τοῦ πρώτου κατὰ τὴν μεταξὺ των ἀλληλογραφίαν τῆς γλώσσης τῆς ἐν χρήσει εἰς τὴν λογίαν θεολογικὴν παράδοσιν, ἡ ἐκτίμησις ἧς ὁ καλλιτέχνης ἀπήλαυεν ἐν τῇ Κρήτῃ, οἱ ἀγῶνές του «*ὑπὲρ τοῦ ὀνόματος τῆς ἀληθείας*»³⁴⁶, ὑποδηλοῦν μᾶλλον ὅτι ὁ Ἁλέξιος θὰ ἦτο ἄριστος καὶ εὐπαίδευτος ἀγιογράφος, ὁρμώμενος ἀπὸ κέντρου μεγάλου τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τὸ 1401 ὁ Ἁλέξιος εὗρίσκετο εἰς Κρήτην. Δυσπαράδεκτον ὅμως εἶναι ν' ἀποδώσωμεν εἰς αὐτὸν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁρτοῦ. Αἱ δυσαναλογίαι αἱ διαπιστωθεῖσαι εἰς τὸ σχέδιον καὶ αἱ ἀνορθογραφίαι εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν παραστάσεων μαρτυροῦν νομίζω ὅτι ὁ ζωγράφος ἢ οἱ ζωγραφήσαντες τὸν ναῖσκον θὰ ἦσαν ἐπαρχιώται, οὐχὶ εὐπαίδευτοι, μαθηταὶ πιθανῶς τοῦ Ἁλεξίου.

Κατὰ τὰ λεχθέντα αἱ τοιχογραφίαι αἱ ἀποτελέσασαι τὸ θέμα τῆς παρουσίας μελέτης ἀντιπροσωπεύουν φάσιν καὶ παραλλαγὴν ἐκ τοῦ Βυζαντίου ἐξηρητημένης τεχνοτροπίας, ἣτις ἐκυριόρχησεν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν Βαλκανίων ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἡ μορφή αὐτὴ τῆς τέχνης, γνωστὴ ὑπὸ τὸ ὄνομα «*Κρητικὴ σχολή*», διακρίνεται διὰ τὴν χρησιμοποίησιν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς λεπτολόγου τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων³⁴⁷, πρὸς τὰς ὁποίας ὁμοιάζει, ὡς ἤδη παρατηρήθη, ἢ εἰς Ἁρτὸν παράστασις τοῦ ἁγίου Ἐλευθερίου³⁴⁸. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἁγίου³⁴⁹ ἀπλοῦται διάχυτος ἀμυδρὸς φωτισμὸς,

³⁴³) Αὐτόθι.

³⁴⁴) Αὐτόθι σ. 123.

³⁴⁵) Ὁ Βρυέννιος γράφει πρὸς τὸν Ἁλέξιον : «*Ἁλλ' ἐκεῖνο ἴσθι μάλα σαφῶς καὶ ἀναμφιλέκτως, ὡς ἄλλον ἐμέ, ἢ καὶ τι μείζονα, ἐν τε τῷ ζῆν καὶ εἶναι καὶ κατενοδοῦσθαι, καὶ βούλομαι καὶ εὐχομαι τὸν ἐμοὶ τὰ πάντα φίλτατον Ἁλέξιον τὸν Ἀπόκαυχον*» (Παρά Ν. Β. Τωμαδάκη, ἐνθ' ἀνωτέρω σ. 127). Καὶ ἀλλαχοῦ : «*Ὁ πάντα τὰ σὰ καὶ φιλῶν καὶ θαυμάζων, Ἰωσήφ ὁ Βρυέννιος*» (αὐτόθι σ. 130).

³⁴⁶) Παρά τῷ ἰδίῳ σ. 128.

³⁴⁷) Βλ. καὶ Ἁ. Ξυγγόπουλον, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη τῆς Τουρκοκρατίας, 1955 (ἀνάτυπον ἐκ τοῦ τ. ΝΗ', 1955 τῆς Ν. Ἑστίας) σ. 6β.

³⁴⁸) Βλ. ἀνωτ. σ. 90.

³⁴⁹) Βλ. Πίν. Ε', εἰκ. 1.

ἀποβαίνων ἐντονώτερος εἰς περιορισμένα τμήματα. Ἐπ' αὐτῶν ἔχουν τεθῆ ὀλίγαι, ἰσχυρῶς φωτειναί, βραχεῖαι γραμμαί, καμπυλούμεναι ἐνίοτε κατὰ τὴν φωτιζομένην ἐπιφάνειαν. Ὅμοιαν ἐκτέλεσιν παρουσιάζουν οἱ ἅγιοι οἱ σωζόμενοι εἰς τὴν κάτω σειρὰν τοῦ βορείου κυρίως τοίχου⁵⁵⁰, ἀναμφιβόλως ὀφειλόμενοι εἰς τὸν ἴδιον ζωγράφον. Τὰ γυμνά μέρη τοῦ σώματος αὐτῶν ἀποδίδει ὄχρα βαθέος τόνου, σκιαζομένη ὑπὸ χρώματος πρασίνου καὶ καφέ.

Βαθύχρωμος ὄχρα χρησιμοποιεῖται διὰ τὴν ἐπιδερμίδα εἰκονιζομένων καὶ εἰς τὴν Μέλλουσαν Κρίσιν⁵⁵¹, παράστασιν ἐμφανίζουσιν μὲν ὁμοιότητας πρὸς τοὺς ἀνωτέρω Ἁγίους κατὰ τὸ κεντρικόν της τμήμα (Πρόδρομος, Ἄγγελοι) ἀλλὰ καὶ διαφέρουσιν εἰς ἐπὶ μέρους σκηνάς της. Οὕτω τὰ πρόσωπα τῶν Ἀποστόλων (Πίν. ΙΔ', εἰκ. 2), μὲ τοὺς δυσαναλόγως βραχεῖς πόδας σκιάζει χρῶμα καστανὸν πρὸς τὸ βυσσινόχρουν, ἀφ' οὗ δὲν ἐλλείπουν ὑπεπράσινοι τόνοι, καὶ χαρακτηρίζει πλάσιμον ἀρκούντως σκληρόν. Αἱ μορφαὶ τῶν Ἁγίων δὲν εἶναι ἀπηλλαγμένοι τραχύτητος καὶ τὰ ἐνδύματά των ἔχουν πτυχολογίαν ἀμελῆ. Χρήσιμος εἶναι ἡ σύγκρισις τοῦ Ματθαίου, δευτέρου ἐξ ἀριστερῶν, πρὸς τὸν Ἅγιον Ἀντύπαν (Πίναξ Ε', εἰκ. 3)· ὁ Ματθαῖος δὲν διαφέρει τοῦ ἱεράρχου κατὰ τὸν τύπον, ὕστερεῖ ὅμως ἀρκούντως κατὰ τὴν εὐγένειαν. Σώματα δυσανάλογα καὶ ἐπὶ τῶν γυμνῶν μερῶν σκιάς ὁμοιοχρώμους πρὸς τὰς σκιάς τῶν ἀνωτέρω Ἀποστόλων ἔχουν καὶ οἱ ζωγραφούμενοι εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Πεντηκοστῆς⁵⁵². Ἐν τούτοις τὰ πρόσωπα αὐτῶν εἶναι φωτεινότερα καὶ ἡ καθόλου ποιότης τῆς τοιχογραφίας ἀνωτέρα.

Τῶν μνημονευθεισῶν παραστάσεων διαφέρει ὁ Ἀδάμ τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, προξενῶν ἐντύπωσιν καὶ διὰ τὰ ἰδιόρρυθμα ἐπὶ τοῦ ἱματίου φῶτα.

Παραλλάσσει πάλιν ἡ τεχνικὴ ἄλλων τοιχογραφιῶν, ὧν σπουδαιότεραι εἶναι ἡ Ἀνάληψις, ἡ Προδοσία, ὁ Ἐλκόμενος⁵⁵³ καὶ ἡ Φιλοξενία, ἡ διαστελλομένη τῶν προηγουμένων διὰ τὸ λαϊκώτερον ὕφος της. Ὡς παράστασις ἀντιπροσωπευτικὴ τῶν ἔργων τούτων δύναται νὰ θεωρηθῆ ὁ Ἄγγελος ὁ ζωγραφούμενος εἰς τὸ νότιον ἡμιχόριον τῆς Ἀναλήψεως (Πίναξ ΙΓ', εἰκ. 1). Ἐπὶ τοῦ προσώπου του ὁ διάχυτος φω-

⁵⁵⁰) Βλ. Πίν. Δ', εἰκ. 2, Ε', εἰκ. 3, Δ', εἰκ. 1.

⁵⁵¹) Βλ. Πίν. ΙΔ', εἰκ. 1 καὶ 2, ΙΕ', εἰκ. 2.

⁵⁵²) Βλ. Πίν. ΙΓ', εἰκ. 2.

⁵⁵³) Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι οἱ δύο ἀριστερόθεν στρατιῶται (βλ. Πίν. Θ', εἰκ. 1) ὑπενθυμίζουν Ἄγγελους τῆς Μελλούσης Κρίσεως, ἐνῶ οἱ ἄλλοι δύο μορφὰς τῶν παραστάσεων, περὶ ὧν νῦν ὁ λόγος.

τισμός είναι έντονος και καλύπτει τὸ μεγαλύτερον μέρος, ὥστε μόλις φαίνονται αἱ ἐπιτεθειμένα λευκαὶ γραμμαί, αἱ ἐξαίρουσαι τὰ φωτεινότερα τμήματα. Εἰς τὴν Ἀνάληψιν καὶ τὴν Προδοσίαν διεπιστώθησαν λαμπροὶ συνδυασμοὶ χρωμάτων. Μορφὰς τῆς Ἀναλήψεως καὶ τὸν Ἐλκόμενον Χριστὸν διακρίνει ἔξοχος εὐγένεια, κομψότης καὶ χάρις. Χαρακτήρων τοιούτων δὲν εἶναι ἀμέτοχος καὶ ὁ Ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ³⁵⁴, ὁ ἔχων θαυμασίαν τὴν πτέρυγα καὶ κρατῶν διὰ τῆς ἀριστερᾶς μὲ τρόπον λεπτόν, ἰδιάζοντα τὸ σκῆπτρον. Παρὰ ταῦτα ἡ παράστασις ἔχει γνωρίσματα ἴδια, ὅτινα διασιέλλουν αὐτὴν τῶν λοιπῶν.

Διαφοραὶ σημειωθεῖσαι ἀνωτέρω μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ δὲν καθιστοῦν, νομίζω, ἀπίθανον τὴν ἄποψιν ὅτι εἰς τὸν Ἄρτον εἰργάσθησαν πλείονες χεῖρες. Ἐν τούτοις αἱ παραστάσεις ἀντιπροσωπεύουν καθόλου ἓν ρεῦμα τέχνης. Ἡ σχέσις αὐτῶν πρὸς τὴν Βασιλεύουσαν, ἂν καὶ φέρουν ἐπαρχιακὴν σφραγίδα, καὶ ἡ μὴ διάσωσις ἐν αὐτῇ τοιχογραφιῶν ἀναγομένων εἰς τὰ ἔτη τὰ περὶ τὸ 1400, καθιστᾷ προφανῆ τὴν σημασίαν τῶν ἔργων, ἅτινα κοσμοῦν τὸν ταπεινὸν ναὸν τῆς Κρήτης.

Εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ, θελκτικὸν ἐκπρόσωπον συντηρητικῆς ἰδεαλιστικῆς ζωγραφικῆς ἔχουν σημειωθῆ ἀπομιμήσεις καὶ ἄλλης παλαιότερας ὁραλιστικῆς μάλιστὰ σχολῆς³⁵⁵. Φυσικὸν εἶναι νὰ ὑπάρχουν καὶ εἰς τὸν Ἄρτον ὅμοιαι ἀναμνήσεις καὶ δὴ ζωηρότεραι, ἀφοῦ ἡ Κρήτη, παρὰ τὴν ἐνημέρωσίν της εἰς τὰς ἐξελίξεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀπετέλει μεμακρυσμένην ἐπαρχίαν, στενάζουσαν ὑπὸ κυριαρχίαν ξένην. Ἐὰν αὐτὸ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν, εἶναι ὀλίγα αἱ εἰς Ἄρτον διαπιστούμεναι μιμήσεις τῆς «Μακεδονικῆς» σχολῆς, ὡς ἡ «ἱμπερессиονιστικὴ» παράθεσις χρωμάτων εἰς φορέματα³⁵⁶, ἡ ὁραλιστικὴ τάσις ἢ διακρίνουσα μορφὰς³⁵⁷, ἡ ὀρμητικὴ κίνησις τοῦ Ἰούδα ἐν τῇ σκηνῇ τῆς Προδοσίας.

Πρὸς τὴν Κων/λιν συνδέονται αἱ ἡμέτεραι τοιχογραφίαι ὄχι μόνον κατὰ τὸ ὕφος ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικῶς³⁵⁸. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὴν εἰκονογραφίαν ἢ συγγένειά των καὶ πρὸς ἔργα σωζόμενα εἰς τὴν Μακεδονίαν, ἢ σημειωθεῖσα κατὰ τὴν λεπτομερειακὴν ἐξέτασιν τῶν παραστάσεων, εἶναι ἱκανή³⁵⁹, ἐπικυροῦσα τὴν μεταξὺ Κρήτης καὶ Ἑλληνι-

³⁵⁴) Πίν. Ζ', εἰκ. 1.

³⁵⁵) Μ. Χατζηδάκης, Ἡ Ζωγραφικὴ στὸ Μυστρᾶ σ. 60.

³⁵⁶) Βλ. ἀνωτέρω σσ. 77 (μαφόριον Ἄγαρο), 103 (προφήτης ἐνισχυτικοῦ τόξου), 115 (Ἰούδας Προδοσίας), 136 (Ἀπόστολοι νοτίου ἡμιχορίου Ἀναλήψεως).

³⁵⁷) Ὑπηρέτην τῆς Φιλοξενίας, Ἰησοῦν Βαπτίσεως, Συμεῶν Ὑπαπαντῆς κ.ἄ.

³⁵⁸) Βλ. ἀνωτέρω σσ. 109, 112, 114, 117, 123, κ.λ.π.

³⁵⁹) Βλ. ἀνωτέρω σσ. 111, 114, 121, 123, 126.

κοῦ βορροῦ ἐπαφήν³⁶⁰. Ἐπὶ πλέον, ὡς παρατηρήθη ἄνωτέρω³⁶¹, εἰς τὸν Ἄρτιον τονίζεται ἡ ἱστορία τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, ὅπως συμβαίνει εἰς τὴν Ἀνατολήν, ἢ μετὰ τῆς ὁποίας σχέσις τῆς Κρήτης εἶναι γνωστή. Ἐν τῇ νήσῳ διασταυροῦνται καλλιτεχνικαὶ τάσεις ἀπὸ βορροῦ καὶ Ἀνατολῶν ὁρμώμεναι. Καὶ τὴν ἐν Κρήτῃ διασταύρωσίν των, ἤδη ἀπὸ τοῦ 11ου, ὡς νομίζω, αἰῶνος, ἐπεσήμανα εἰς προγενεστέραν μελέτην μου³⁶².

N. B. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

³⁶⁰) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Rapports entre la peinture σ. 139 κ.ἐξ. Βλ. καὶ J. Lafontaine, Deux notes à propos des fresques de Crète, Κρητ. Χρον. Ι', 1956, σ. 398.

³⁶¹) Βλ. ἄνωτ. σ. 71.

³⁶²) Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου Ρεθύμνης, Κρητ. Χρονικά, Ι', 1956, ἰδίᾳ σσ. 235 - 236.

Ὁ Κ. Καλοκύρης (ἐνθ' ἄνωτέρω σ. 101 ὑποσ. 1) χρονολογεῖ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ μετὰ τὸ 12ου καὶ ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνος (ἐν σ. 132 εἰς τὸν 12ον αἰ.), ὑποστηρίζων ὅτι χαρακτηριστικὰ τοῦ 11ου αἰῶνος, ἅτινα ἐμφανίζουσι αἱ τοιχογραφίαι, ἀποτελοῦν ἐπιβιώσεις συναντωμένας ἐν Κρήτῃ «κατὰ τὸν 13ον καὶ αὐτὸν τὸν 14ον αἰῶνα». Ἄλλ' ἐν προκειμένῳ τὸ οὐσιῶδες εἶναι: α) νὰ διαστείλῃ τις τὴν χρῆσιν χαρακτηριστικοῦ στοιχείου κατὰ τὴν ἐποχὴν εἰς ἣν κυρίως ἀνήκει ἀπὸ τῆς εἰς μεταγενεστέρους χρόνους ἐπιβιώσεώς του. Καὶ β) νὰ ἐξακριβώσῃ ἐὰν οἱ χαρακτῆρες οἱ ἀποτελοῦντες ἐν τῷ συνόλῳ των τὸ ἰδιάζον ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου ἀπαντοῦν ὡς σύνολον ἐν Κρήτῃ εἰς τοιχογραφίας μεταγενεστέρας τοῦ 11ου αἰῶνος. Ὅτι δ' ἀμφότερα τὰ ἄνωτέρω εἶναι ἀπαραίτητα δεικνύει ἡ παραπομπή (ἐνθ' ἄνωτέρω, σ. 101 ὑποσ. 1) εἰς μεταγενεστέραν κρητικὴν τοιχογραφίαν διαφόρου, ὡς φαίνεται, ὕφους. Ἐπειτα ὁ Κ. Καλοκύρης διαπιστώνει (σ. 74) «τὴν ἐνημέρωσιν» κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα «τῶν ἐν Κρήτῃ τοιχογράφων εἰς ὅλα τὰ νεώτερα ρεύματα τῆς τέχνης». Ἄλλ' ἐὰν τοῦτο παρατηρεῖτο εἰς ἐποχὴν ξενικῆς κατοχῆς, παρὰ τὰς δυσκολίας ὅσας αὕτη θὰ συνεπήγετο, διατὶ δὲν θὰ συνέβαινε κατὰ τὸν 11ον αἰῶνα ἐν πλήρει ἐλευθερίᾳ καὶ μάλιστα μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς νήσου ἀπὸ τῶν Σαρακηνῶν τὸ 961, ἐγγὺς τῶν χρόνων καθ' οὓς οἱ ὅσιοι Νίκων καὶ Ἰωάννης ὁ Ξένος ἐμόχθουν διὰ νὰ συνδέσουν ἐκ νέου τοὺς Κρητας πρὸς τὴν Ὀρθοδοξίαν; Καὶ δὲν εἶναι εὐλογον νὰ δεχθῶμεν ὅτι τότε μάλιστα θὰ εἶχον ἐκ Βυζαντίου καὶ ἁγιογράφοι ἀποσταλῆ εἰς τὴν Κρήτην διὰ νὰ διδάξουν τὴν ἴσως ἀπολησμονηθεῖσαν τέχνην τῆς Ὀρθοδόξου Χριστιανικῆς ζωγραφικῆς;

Σημείωσις: Ἐν τῇ ὑπ' ἀρ. 2 ὑποσημειώσει τῆς σ. 65 ἐκ παραδρομῆς ἐγγράφη ὅτι παρὰ τῷ Ἱστορικῷ Ἀρχεῖῳ Κρήτης ἀπόκειται φωτοτυπία τῆς Descrizione τοῦ P. Castrolifaca. Εἰς τὸ Ἀρχεῖον ἀπόκειται ἀντίγραφον.